Jacques Pimpaneau



DES POUPÉES À L'OMBRE

Le théâtre d'ombres et de poupées en Chine

UNIVERSITÉ PARIS 7e • CENTRE DE PUBLICATION ASIE ORIENTALE

DES POUPÉES A L'OMBRE



Représentation de marionnettes à fils.
Gravure d'une encyclopédie du XVI[e] siècle, conservée à la Bodleian Library, Oxford.

DES POUPÉES À L'OMBRE

Le théâtre d'ombres et de poupées en Chine

par Jacques Pimpaneau

UNIVERSITÉ PARIS 7e • CENTRE DE PUBLICATION ASIE ORIENTALE

Ce volume, le vingt-quatrième de la Bibliothèque Asiatique, collection dirigée par René Viénet, a été achevé d'imprimer le 15 octobre 1977
sur les presses de l'Imprimerie Corlet à Condé-sur-Noireau pour le compte du Centre de Publication Asie Orientale

Dépôt légal : 4[e] trimestre 1977

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre I

L'HISTOIRE

Les documents anciens

Il n'est pas possible, faute de documents, de dire si le théâtre de poupées est d'origine indigène ou étrangère, ni de préciser à quelle époque il est apparu. Dans les *Annales des Han postérieurs,* et dans les *Anciennes annales de la dynastie Tang,* il est dit que l'on donnait des représentations avec des figurines humaines capables de danser et de chanter. A l'origine, cela faisait partie des rites funéraires : ensuite, à la fin de la dynastie des Han postérieurs (23-220), cela devint un divertissement. Les indications ultérieures sont parcimonieuses, mais elles suffisent à prouver la permanence du théâtre de marionnettes en Chine de la fin de la dynastie Han à nos jours, sans toutefois toujours nous dire en quoi consistaient ces représentations.

Est-ce que les marionnettes existaient avant la dynastie Han ? L'ouvrage philosophique taoïste *Lie Zi* cite un menuisier sous l'empereur Mu (1001-947 avant J-C) qui aurait fabriqué des personnages en bois capables de chanter et de danser, et l'illusion aurait été si parfaite que l'empereur s'y serait laissé prendre. Mais il est difficile de dire s'il s'agissait d'automates ou de véritables marionnettes. En outre, cet ouvrage est de source fort suspecte; il semble qu'il ne remonte pas à l'antiquité, mais que ce soit un faux composé sous la dynastie Han. Il est donc difficile de s'appuyer sur ce seul texte pour attribuer aux marionnettes chinoises une ancienneté antérieure au début de notre ère.

Sur l'invention des marionnettes, deux légendes célèbres méritent d'être citées, même si elles ne valent que ce que valent les légendes.

L'empereur Wu-di (140-87 avant J-C) aurait été très abattu par la mort d'une de ses concubines préférées, Dame Li (certains ouvrages disent qu'il s'agissait de Dame Wang, mais peu importe). Taoïste de la province orientale du Shandong, province qui restera célèbre pour avoir donné naissance à Confucius et à nombre de magiciens et brigands, Shaowong vint à la cour, prétendant qu'il était capable de faire réapparaître le fantôme de Dame Li sur un écran. Ce serait là l'origine du théâtre d'ombres, ce que l'Occident allait connaître au XVIII[e] siècle sous le nom d'*ombres chinoises*.

La deuxième légende, tirée d'un ouvrage de la dynastie Tang, nous dit que lorsque l'empereur Gaozu (206-195 avant J-C) était encerclé dans la ville de Pingcheng par Mao Dun, un nommé Chen Ping, pour sauver l'empereur, décida de profiter de la jalousie de l'épouse de Mao Dun, qui commandait les troupes avec son mari. Il fit construire de grandes poupées en bois représentant des jeunes filles et il les fit danser sur les murailles et sur les levées de terre entre les rizières. Quand l'épouse de Mao Dun les vit, elle les prit pour des êtres humains et elle eut peur qu'à la prise de la ville son mari lui soit infidèle avec elles. Elle se retira donc avec l'armée qu'elle commandait, et Chen Ping, par ce stratagème, aurait permis de briser l'encerclement. Ensuite, son invention aurait été utilisée comme distraction pour montrer des spectacles de marionnettes avec danses accompagnées de chants.

Un marionnettiste de Taiwan m'a donné une légende semblable sur l'origine de la divinité des marionnettes locales, le maréchal Tian Du. Le maréchal Tian Du aurait été un fonctionnaire civil de la dynastie Han. Alors qu'il était en poste dans le sud-ouest de la Chine, dans l'actuelle province du Yunnan, il fut chargé par l'empereur de prendre le commandement de l'armée pour réprimer une incursion de barbares. Un jour, il fut encerclé dans une ville et la situation était critique. Il fit alors jouer des marionnettes à fils toute la nuit en haut des murailles à la lumière des torches. Les ennemis, fascinés par le spectacle, restèrent là toute la nuit à regarder. A l'aube, il ordonna une sortie par ses troupes fraîches et les ennemis, harassés par leur nuit de veille, furent décimés.

Dans la province du Fujian, les marionnettes à fils auraient aussi pour origine, d'après la tradition des marionnettistes, le siège de Pingcheng mentionné plus haut. Les marionnettes à gants seraient plus tardives; elles seraient nées de pièces satiriques contre l'eunuque Wei Zhongxian (1527), qui avait accaparé le pouvoir politique et qui était devenu célèbre pour ses exactions.

Sur l'origine du théâtre d'ombres dans la province du Shenxi, les légendes varient. D'après certains montreurs d'ombres, il aurait été créé par Zhang Liang, dans un but de propagande. Ce politicien à la solde de Liu Bang, le futur fondateur de la dynastie Han, aurait inventé des ombres avec des personnages bons aux traits réguliers et des personnages mauvais avec un visage laid. Or, le rival de Liu Bang, Ba Wang, était très laid. Quand ses soldats virent le théâtre d'ombres, ils en conclurent que puisque leur maître était laid, il ne pouvait être que méchant et que s'il était méchant, il finirait mal, et tirant cette conclusion, ils le désertèrent.

Une deuxième légende de la même région attribue la création du théâtre d'ombres au fils du premier ministre Wei Zheng (581-643), Wei le Jeune, qui aurait inventé les ombres animées pour commémorer les victoires des armées chinoises en Asie centrale; et l'empereur aurait été si ravi de ce nouvel art, qu'il lui aurait conféré le titre de *laolang*. C'est pourquoi si certains montreurs vénèrent Zhang Liang, d'autres prient *laolang zushi*.

D'après un vieil artiste, toujours de la même province du Shenxi, Li Shengchu, le théâtre d'ombres aurait été inventé par une concubine de l'empereur Wen-di (179-157 av. J-C) qui, jouant avec un enfant dans ses bras devant une fenêtre, découpa des figurines dans des feuilles de sterculier et les fit bouger contre la gaze de la fenêtre.

Si l'on rejette ces agréables légendes, comment alors expliquer l'origine des marionnettes ? Viendraient-elles de l'extérieur, de l'Inde par l'Asie centrale ou par la mer, et auraient-elles accompagné les premiers missionnaires boudhistes qui ont gagné la Chine sous la dynastie Han ? Certains le pensent et ils se fondent pour cela sur l'origine du mot chinois pour les marionnettes. Le mot sanscrit pour « marionnettes » est *puttali* ou *puttalika,* qui signifie « petite fille »; il a été emprunté aux langues vernaculaires de l'Inde, où il désigne encore aujourd'hui les marionnettes. Les marionnettes seraient venues de l'Inde par voie maritime jusqu'aux portes de la province du Fujian, ce qui expliquerait le mot local pour désigner les marionnettes, *budai-xi; budai* se prononce localement *pedai* et *pedai* viendrait de *puttali.* Mais on peut rétorquer à cet argument que *budai,* qui désigne les poupées à gant, n'a pas d'origine étrangère, puisque ce mot signifie « sac de toile » et le terme — « les marionnettes en sac de toile » convient bien à ce genre de marionnettes, sans qu'il soit nécessaire d'invoquer une origine étrangère. Mais il est aussi possible qu'on ait emprunté le mot étranger en cherchant des caractères pour le transcrire qui donneraient à la fois un équivalent du son et un sens approprié à l'objet (cf : Chang Renxia et Pischel,p.5).

D'après la mythologie hindoue, la femme de Siva, Parvati, aurait fabriqué une superbe poupée, et pour la cacher à son mari, l'aurait emportée dans une région lointaine, située dans l'actuelle Malaisie. Siva, s'étonnant de son absence, partit à sa recherche, la retrouva et, tombé amoureux de la poupée, lui aurait donné vie. Ce serait l'origine des marionnettes.

D'après le *Kathasarit-sagava,* écrit par Somadeva au XI[e] siècle et où sont recueillis des contes mythologiques beaucoup plus anciens, l'origine en remonterait à un maître-artisan, Asura-maya. Il est en effet dit qu'une jeune fille, Somaprabha, offrit à la fille du roi son amie, Kalingasona, des poupées fabriquées par son père, l'artisan Asura-maya. L'une sautait en l'air et tournait sur elle-même, une autre puisait de l'eau, une autre dansait et une autre enfin était capable de parler.

Les marionnettes sont aussi citées dans le *Mahabharata* (III, 30, 21); il y est dit que les marionnettes sont fabriquées en bois; elles sont désignées par le terme *sutraprata* et les marionnettistes par celui de *sutradhara*.

Un autre argument en faveur de l'origine indienne des marionnettes chinoises est que l'on retrouve la même histoire dans l'ouvrage chinois *Lie zi* (chapitre *Tang wen bian)* et dans le soutra *Sheng jing,* (soutra sur les incarnations antérieures du Bouddha et de ses disciples, traduit en chinois par le bonze hindou Dharmapala au III[e] siécle de notre ère). Dans les deux cas, il s'agit d'un artisan qui a fabriqué des marionnettes munies d'un mécanisme si perfectionné qu'elles donnent l'illusion d'être de véritables danseurs. Le marionnettiste est appelé à jouer devant le roi, qui assiste au spectacle avec sa femme. Au cours de la danse, le roi, qui ne peut croire qu'il s'agisse de marionnettes, s'aperçoit que le danseur fait de l'oeil à sa femme. Il fait appeler ses gardes pour que le danseur soit mis à mort. Le marionnettiste intervient en sa faveur, disant qu'il s'agit de son fils. Comme le roi ne veut pas se laisser fléchir, le marionnettiste dit qu'il préfère tuer son fils lui-même et, devant le roi médusé, il démonte la marionnette et montre ses mécanismes. Le roi lui donne une grosse somme d'argent en récompense.

Les marionnettes à fils, signalées en Chine seulement à partir de la dynastie des Tang (618-907), auraient pu venir de l'Inde par les ports de la province du Fujian, qui faisaient un commerce important avec l'Inde. Ce n'est peut-être pas un hasard si c'est encore aujourd'hui dans cette province que les poupées à fils sont les plus florissantes. Mais les poupées à fils ne sont qu'un genre parmi d'autres dans le théâtre de marionnettes et il est bien difficile de dire si les poupées à tige qui sont les plus répandues à travers la Chine et qui existaient déjà sous la dynastie Han viennent de l'étranger ou si elles sont d'origine indigène ? Ce qu'on peut dire c'est qu'aucun document chinois ne corrobore une importation étrangère.

Si l'origine est chinoise,comment expliquer l'apparition des marionnettes ? D'après certains savants chinois qui se sont intéressés à la question, l'origine des marionnettes se trouverait dans les statuettes funéraires que l'on enterrait avec le mort. Dans la haute antiquité, quand un souverain ou un seigneur mourait, on sacrifiait ses esclaves, ses femmes, ses chevaux, qui le suivaient dans la tombe. Dans les tombes royales de Anyang, on a retrouvé plus de mille squelettes décapités, à peu près dix par fosse. Les sacrifices humains ont ensuite été remplacés par des figurines en paille, puis en bois. Elles étaient douées d'un mécanisme qui leur permettait de danser. Ce serait donc là la première forme de marionnettes, ce qui expliquerait comment les marionnettes ont d'abord été liées aux rites funéraires avant de devenir un divertissement, à la fin de la dynastie Han. Les statues funéraires comprenaient des serviteurs, des danseuses, des musiciens, des guerriers; et pour désigner les marionnettes, on a d'abord repris le terme justement employé pour les statues des gardiens de tombe.

Sun Kaidi, lettré contemporain qui a consacré tout un livre à l'origine des marionnettes chinoises, et qui fut un pionnier en ce domaine, pense que l'origine des marionnettes n'est pas dans ces statues funéraires, car elles avaient beau être animées, elles n'expliquent pas comment on s'est servi de poupées pour créer tout un théâtre. Pour lui, l'origine serait les danses de magiciens appelés *Fangxiangshi*. Ceux-ci étaient utilisés pour chasser les pestilences, et en particulier au cours des enterrements pour écarter un monstre qui dévorait le foie et le cerveau des cadavres. Pour leur danse, ils portaient aux mains des pattes d'ours, ils avaient sur le visage un masque avec quatre yeux dorés, ils étaient habillés de noir avec un manteau pourpre; ils tenaient à la main une lance et un bouclier. Cette danse était accompagnée de douze personnes déguisées en bêtes sauvages. Elle devait ressembler un peu à la danse rituelle des lamas tibétains masqués pour chasser les démons. Or, on désignait ces danseurs du même terme qui servait pour les gardiens des tombes et qui sera utilisé pour les marionnettes. Il est donc possible que *Kuilei* ait désigné successivement les gardiens terrifiants des tombes ou des temples, puis les magiciens qui prenaient un aspect effrayant pour chasser les démons et enfin les marionnettes dont on se serait servi pour pratiquer les mêmes danses. Le théâtre de marionnettes serait né quand on aurait eu l'idée de se servir des statues funéraires, qui étaient des automates, pour copier la danse des magiciens *Fangxiangshi* aux enterrements. Ensuite, les marionnettes n'ont plus seulement servi pour cette danse rituelle; elles ont imité les attractions de l'époque, danses, numéros de jonglerie, d'acrobatie, etc., ce qu'on appelait les « cent attractions », *bai xi,* pour distraire les esprits et les dieux au cours de cérémonies funéraires ou non, puis pour distraire les hommes au cours de fêtes et banquets. Mais le théâtre de marionnettes chinois gardera jusqu'au XX[e] siècle, au moins dans certaines régions, la marque de son origine liée aux cultes funéraires, car plusieurs témoignages datant d'époques très différentes, comme par exemple le roman *Jin-Ping-Mei,* signalent que le théâtre de marionnettes servait en particulier comme offrande à l'âme du mort au cours du rituel entre la mise en bière et l'enterrement.

Les *Anciennes annales des Tang, Jiu Tang Shu,* au traité sur la musique, nous apprend que Houzhu (565-576), de la dynastie des Qi du nord, avait un faible pour le théâtre de marionnettes. Le principal personnage du théâtre de marionnettes s'appelait alors Guo gong, ou Guo le Chauve, et il donnait son nom au théâtre de marionnettes, de même que Guignol en France. Guo gong était chauve, gros et gras et il était le personnage central d'une danse humoristique. Autant qu'on sache, le théâtre de marionnettes se limitait encore à des danses et on ne pouvait pas encore parler de théâtre ; c'était tout au plus des scénettes, comparables sans doute à celles qui se jouaient encore dans les villages à une époque récente, comme *Wang le Jeune vend de la pâte de soja, Wang Xiao bat un tigre, Wang le Jeune se saoûle,* etc.

Les marionnettes possédaient encore un répertoire très simple, limité à des danses ou à des scènes drôles, elles allaient profiter du développement des automates. Sous l'empereur Mingdi (227-239), de la dynastie des Wei, un certain Ma Jun construisait des automates mus par la force hydraulique, capables de jouer les « Cent attractions », d'imiter des combats de coqs. Pour l'empereur Yangdi (605-617), de la dynastie Sui, deux frères, Huang Hang et Huang Qun, avaient construit des automates, aussi actionnés par l'eau, qui passaient le long des méandres d'un cours d'eau dans le parc impérial de Chang'an, la capitale. Ces automates formaient un cortège représentant soixante-douze scènes différentes. A part des orchestres et les « Cent attractions », on avait des scènes empruntées à la mythologie et l'histoire : une tortue sortait de l'eau portant sur son dos les huit trigrammes et les remettait à Fuxi; on voyait Lü Wang pêchant sur la rivière Panxi, Liu Bei traversant à cheval le cours de la rivière Tanxi, Zhou Chu décapitant un dragon aquatique, Juling ouvrant une montagne. Des automates représentant des jeunes filles s'arrêtaient

devant les spectateurs, leur versaient à boire et les invitaient à vider leur tasse; elles n'avancaient plus loin sur le courant que lorsque la tasse avait été vidée. D'autres dansaient en mesure avec la musique. Le même empereur Yangdi, quand sa concubine Qiao était absente, la faisait remplacer par une poupée lui ressemblant, qui s'asseyait, se levait, versait à boire sur commande. On pense qu'il s'agit là d'une marionnette mue par un homme, car on imagine mal un automate capable de tels exploits.

A Hangzhou, il y avait, sur la place du marché, un automate en bois représentant un bonze qui faisait la quête, comparable au petit Jésus que l'on mettait jadis devant les crèches des églises à Noël, et qui remerciait en inclinant la tête chaque fois que l'on mettait une pièce dans son escarcelle. L'origine chinoise de tels automates est prouvée par le fait qu'en Europe, ils représentent souvent un mandarin. Un nommé Wangju avait construit une loutre en bois capable de pécher des poissons. Un appât et une pierre étaient placés dans sa gueule; quand un poisson venait mordre à l'appât, cela libérait la pierre, la machoire de la loutre se refermait sur le poisson et la loutre, ayant perdu la pierre qui l'alourdissait et la maintenait sous l'eau, remontait à la surface. Un autre artisan, Han Zhihe, avait fabriqué des grues, des phoenix, des pies, capables de picorer, de pousser des cris, et même de voler à cent pieds de haut pendant cent ou deux cents pas. Il avait aussi créé une sorte de tremplin décoré d'or et d'argent, qui s'appelait « le lit où le dragon apparaît ». On ne voyait pas de forme de dragon apparaître avant d'avoir sauté dessus, mais alors les écailles, les griffes ressortaient et le dragon se mettait à onduler et « sa langue s'étirait comme s'il faisait l'amour ». Mais son aspect terrifiant s'évanouissait dès que l'on sautait à bas; il retombait alors inerte. Tous ces automates ont dû servir à perfectionner les marionnettes, qui, sous la dynastie Tang (618-907), ont acquis une telle renommée qu'elles servaient dans les spectacles de cour et qu'elles étaient inclues dans les *jiaofang,* sorte de conservatoire impérial pour la musique et la danse.

L'empereur Minghuang (712-756) consacra même un poème aux marionnettes à fils :

Du bois sculpté et des fils suspendus forment un vieillard

Sa peau ridée, sa couronne de cheveux sont aussi vraies que la réalité

Après avoir été manipulé un moment, tout s'arrête, il ne reste plus rien,

Encore semblable à la vie humaine, qui n'est qu'un rêve.

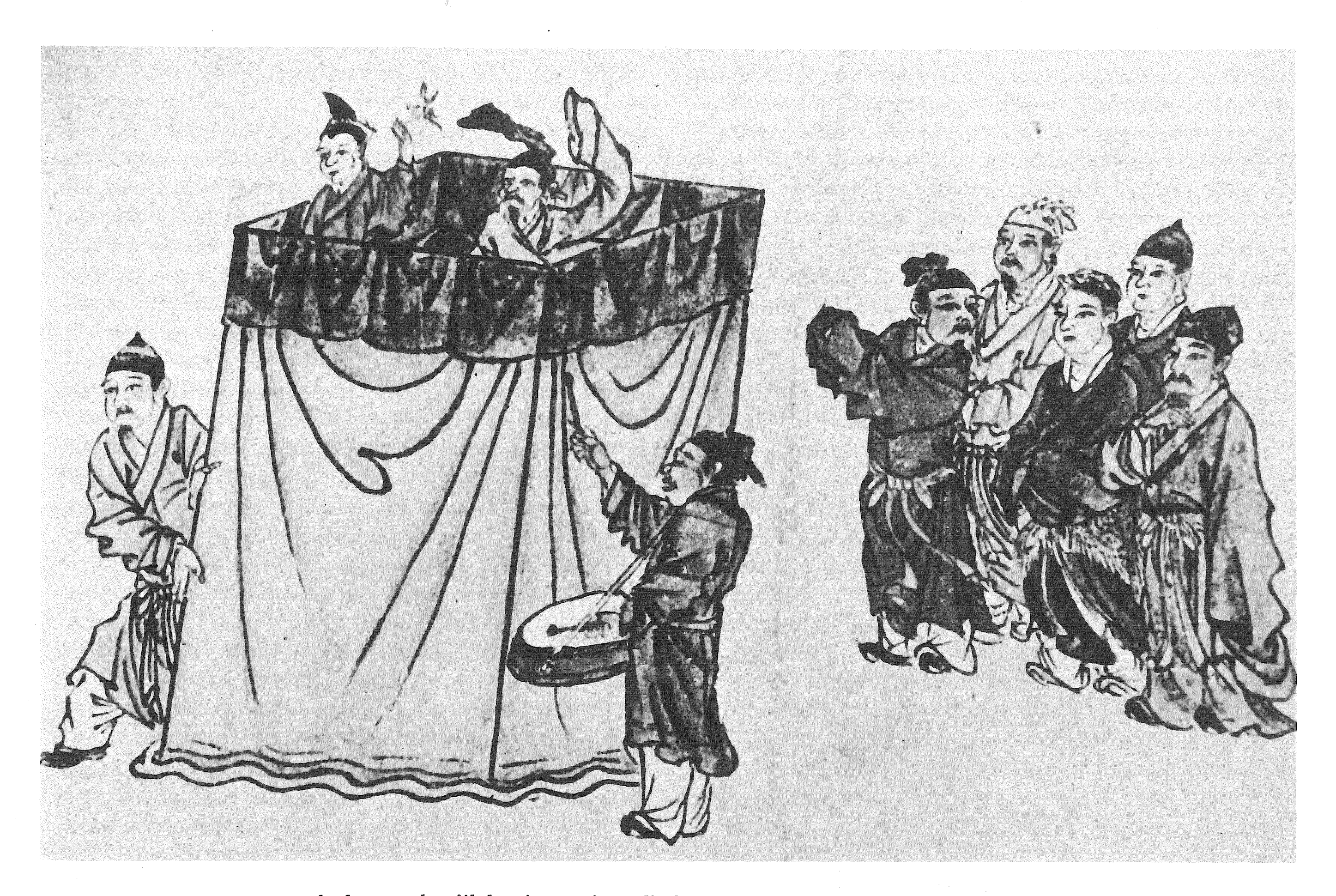
Sous la dynastie des Tang, les marionnettistes chinois ont été influencés par leurs confrères venus de l'Inde, en particulier du royaume de Fulou, où les marionnettistes étaient capables de faire faire toutes sortes de tours à leurs marionnettes. C'est ainsi qu'on eut des marionnettes qui dansaient en jouant des cymbales, instrument importé à l'époque en Chine d'Asie centrale. Un terme de l'époque Tang désignant les marionnettes, *pohouji,* est sans doute une transcription chinoise du mot sanscrit puttali ou puttaliki, qui, à l'origine, voulait dire « jeune fille », et qui ensuite a désigné les marionnettes. On peut en conclure que, même si les marionnettes chinoises ne sont pas d'origine étrangère, elles ont reçu une influence de l'Inde à l'époque Tang, comme d'ailleurs la musique et la danse de la même époque.

Les marionnettes étaient toujours utilisées dans les enterrements et sous les Tang, on est sans doute passé de danses ou scènettes à un véritable théâtre. En effet, à l'époque Dali (766-780), pour l'enterrement de Xin Yunjing, gouverneur de Taiyuan (province du Shanxi), Fan Yang offrit un spectacle de marionnettes. On joua d'abord le combat du général Weichi Egong contre les tribus barbares Tujue, puis *le Banquet de Hongmen* entre Xiang Yu et Liu Bang, au cours duquel Xiang Yu avait projeté d'assassiner son rival pour la conquête de l'empire, sans y parvenir. Le théâtre de marionnettes était déjà si répandu qu'on mentionne, à propos de la répression de la révolte de Huang Chao (884), que les officiers, partout où ils passaient, convoquaient les marionnettistes et se faisaient donner des représentations. Par ailleurs, on sait qu'un fonctionnaire, Cui Anqian, nommé en poste dans la province du Sichuan, faisait donner des représentations gratuites pour le public dans la cour de sa maison.

Sous la dynastie des Song (960-1279), le théâtre de marionnettes était très florissant, et les indications à son sujet deviennent un peu plus détaillées. A Loyang, la capitale des Song du nord, puis à Hangzhou, la capitale des Song du sud, après l'occupation du nord de la Chine par les barbares Jin, existaient plusieurs variétés dans le théâtre de marionnettes; théâtre d'ombres, marionnettes à tige, marionnettes à fils, qui existent encore aujourd'hui et que nous étudierons plus en détail, marionnettes à eau, marionnettes à poudre et marionnettes en chair.

Les marionnettes à eau sont sans doute issues des automates signalés sous la dynastie Tang. Sur une étendue d'eau, face aux spectateurs, on avait sur chacun des côtés un bateau portant un orchestre, et au milieu un bateau plus petit surmonté d'un pavillon à étage joliment décoré avec trois portes en bas. Un personnage, appelé *canjun,* apparaissait et saluait l'audience. Puis, au son de la musique, la porte du milieu s'ouvrait, laissant passer une petite barque sur laquelle était assise une marionnette représentant un vieux pêcheur en habits blancs et, derrière lui, une autre portant un jeune garçon en train de godiller. La barque décrivait plusieurs tours, le vieux pêcheur levait sa ligne et un petit poisson tout frétillant était accroché à son hameçon. Le petit bateau rentrait dans le pavillon. Ensuite, des marionnettes représentant des jeunes filles sortaient et dansaient sur l'eau, avec un accompagnement de musique et de chant.

Au fond de la scène, pour le théâtre de marionnettes



Marionnettes à tige, spectacle de rue tel qu'il devait en exister dès le XVe siècle, avec le joueur de tambour sur le côté pour rythmer le spectacle. Détail d'une peinture de Zhu Yu (XIVe siècle)

comme pour l'opéra joué par des acteurs, il y a maintenant toujours deux portes, une à gauche et une à droite, et on ne sait pas si cette porte supplémentaire au milieu était spéciale aux marionnettes à eau, ou si c'était l'habitude dans le théâtre de la dynastie Song. En tous cas, elle a été conservée dans le théâtre de marionnettes à gaine du Fujian.

Au 8e mois lunaire, le phénomène du mascaret, à l'embouchure de la rivière Qiantang, était une grande attraction pour les habitants de Hangzhou; il y avait un défilé de la flotte, les bateleurs donnaient des numéros sur l'eau, et les marionnettes à eau faisaient partie des spectacles offerts au public.

Ces marionnettes à eau servirent encore sous les dynasties Ming et Qing, mais elles ont maintenant disparu ; elles n'existent plus qu'au Vietnam, où les paysans en font encore marcher sur les rizières inondées.

Une description pour la dynastie Ming diffère légèrement de celle des Song. Au lieu d'un spectacle joué sur un lac avec les marionnettistes sur un bateau, ici, les marionnettistes sont sur terre et les marionnettes flottent sur un bassin construit spécialement. Ce bassin, en bois doublé d'étain, était posé sur des bancs face à l'empereur. Les marionnettistes se tenaient à l'autre bout du bassin, cachés par un paravent; ils maniaient les poupées avec des badines de bambou longues de trois pieds, qui passaient sous le paravent. Les marionnettes avaient plus de deux pieds de haut; elles n'avaient pas de jambes; elles s'arrêtaient aux fesses et étaient collées à un morceau de bois qui s'emboîtait sur un flotteur. Elles étaient peintes en couleurs laquées et portaient de beaux habits et des bijoux. Elles dansaient, mimaient des scènes de combat, faisaient toutes sortes de tours. Dans le bassin nageaient des poissons, des crevettes,

des crabes, des escargots d'eau, des grenouilles, des anguilles, et des lentilles d'eau flottaient à la surface. On ne sait pas si ces animaux aquatiques étaient aussi dressés et participaient au spectacle, ou si leur présence était purement décorative; mais sous les Song, il y avait des dresseurs d'animaux aquatiques : les poissons et tortues dansaient au rythme d'un gong, puis s'enfonçaient dans l'eau, leur numéro terminé. L'orchestre était caché comme les marionnettistes derrière le paravent; mais sur le côté du bassin, se tenait un joueur de gong qui, visible pour le public, annonçait le programme. Le répertoire comprenait des pièces de combat, comme la soumission de Meng Hu par Zhuge Liang, tirée de l'*Histoire des Trois Royaumes,* et surtout des pièces où l'eau jouait un rôle important, comme des épisodes de l'*Eunuque Zheng He part en expédition dans les mers d'Asie du sud-est,* ou *les Huit immortels traversent la mer,* ou *Sun Wukong, le Singe, s'en prend au palais du Roi-dragon.* L'écrivain qui nous donne ces indications ajoute que la première fois que l'on voit ce spectacle, il paraît très agréable, mais qu'il devient vite ennuyeux si on le voit plusieurs fois, les possibilités de ces marionnettes étant en effet très limitées.

Puisque ces marionnettes à eau n'existent plus qu'au Vietnam, voici, à titre de document, un article publié dans *Puppet Theatre around the World,* qui donne quelques détails techniques :

« On peut être certain que les marionnettes à eau existent depuis longtemps et qu'elles ont toujours été un art populaire très apprécié. Au cours d'un grand nombre de générations, les artistes du village de Nguyen Xa, dans la province de Thai Binch, ont réussi en employant cet ancien art traditionnel à distraire leur village pendant les périodes de fête. C'est ainsi que les marionnettes à eau ont été préservées et se sont développées.

« Outre les thèmes traditionnels transmis par leurs ancêtres, tels que *le Petit moine bouddhiste, l'Histoire du paradis perdu* et *Thi Mau, l'Histoire d'une femme vertueuse,* les marionnettes ont aussi enrichi leur répertoire avec des sujets nouveaux, tels que *l'Embuscade sur la route nº 10, la Rivière Lo, Un bateau français coulé, l'Opération militaire,* etc., qui racontent des épisodes de l'héroïque guerre de résistance.

« La technique des marionnettes sur eau est beaucoup plus compliquée que celle des marionnettes ordinaires. Les marionnettes, qui ont parfois la taille d'un enfant de huit ans, sont fabriquées en bois et manipulées par un long bâton de bambou ou par un système compliqué de fils. Dans beaucoup de cas, les marionnettes sont manipulées de vingt ou trente mètres de distance, mais grâce à un ingénieux système de ficelles, la fée continue à danser sur le rythme et le contingent des soldats à marcher fièrement sur l'eau. Les poupées, peintes de couleurs vives, luisantes d'eau, se déplacent sur la surface bleue de l'étang et paraissent beaucoup plus vivantes que lorsqu'elles sont manipulées sur le sol. Quant au public, il peut se déplacer tout autour du spectacle, puisque la scène est l'étang lui-même.

« Seuls les marionnettistes, hommes et femmes, ont une tâche pénible : ils doivent manipuler dans l'eau derrière une sorte de parapet installé au milieu de l'étang pour actionner les marionnettes à distance durant plusieurs heures d'affilée. Ainsi, cet art nécessite non seulement un entraînement persévérant, mais aussi un effort physique. Cependant, autrefois, il n'était pas facile de devenir un artiste marionnettiste. En ce temps-là, pour être admis dans une troupe de marionnettistes, la première exigence était qu'on soit fils ou fille d'une famille de marionnettistes. Il fallait alors jurer, au cours d'une cérémonie solennelle, qu'on ne révèlerait pas le secret de son art à quiconque, même pas à sa femme, à son mari, à son frère ou à sa sœur. Mais aujourd'hui, au village de Nguyen Xa, même les enfants savent manipuler une marionnette, et composer une scène qui corresponde à leur âge, avec les conseils de leurs parents. »

Des marionnettes à poudre, nous ne possédons que le nom, et il est difficile de savoir de quoi il s'agissait. Dans le sud de la Chine, existait encore récemment ce qu'on appelle *yanhuo*. On construisait un échafaudage très élevé, à l'intérieur duquel était accroché un chapelet de paquets. Chacun de ces paquets contenait des marion-



Marionnettes à eau au Vietnam sur une rizière : le labour (Croquis de F. Soro)

nettes et des décors avec de la poudre de canon, semblable à la poudre des feux d'artifice, à l'intérieur. On allumait ce chapelet par le haut, le feu gagnait chacun des paquets successivement. Quand un paquet était atteint par le feu, il s'ouvrait et la scène avec les marionnettes et les décors se déployait. Les marionnettes, faites d'un cadre en bambou recouvert de papier multicolore, contenaient de la poudre et la force de l'explosion de cette poudre animait les marionnettes. Toute la scène se mettait à bouger, des fleurs et des oiseaux jaillissaient de toutes parts, les couleurs étincelaient. Tout était calculé pour que les scènes, une fois allumées, de la plus haute à la plus basse, s'éteignent en même temps. Ces marionnettes animées par la poudre étaient une spécialité de Chaoyang, dans le district de Chaozhou, et les artificiers locaux étaient appelés jusqu'à Shanghai, Hong Kong et différents endroits de l'Asie du sud-est pour montrer ces spectacles. Chaque échafaudage contenait jusqu'à neuf étages superposés. Au début, on allumait les scénettes simples comme « la poule qui pond un œuf », « le ciel qui se remplit d'étoiles », « le broyage de la pâte de soja », puis des scènes plus élaborées dont les personnages dansaient; elles étaient tirées d'épisodes du théâtre : Shilin s'inclinait devant la pagode Leifeng, d'où sortait le Serpent blanc; la Septième Sœur remettait à son mari leur enfant avant de remonter au ciel; les Huit immortels attaquaient le palais du Roi-dragon dans la mer; les carpes sautaient le barrage de Longmen sur le fleuve Jaune; la Fée céleste jetait des fleurs du haut du ciel; les Neuf dragons crachaient des perles. D'ailleurs, de telles « marionnettes à poudre » existent encore au Pérou, mais les thèmes évoqués sont évidemment différents.

Le terme *yaokui* ou « marionnettes à poudre » qui date de la dynastie Song existe toujours dans le dialecte de Chaozhou et dans celui de Fuzhou. Il désigne maintenant les machines en général, et on a emprunté le mot cantonais *yanhuo* pour distinguer les marionnettes à poudre des machines. Mais ceci indique que les actuels yanhuo décrits plus haut étaient sans doute ce qu'on appelait sous la dynastie Song marionnette à poudre.

Au Japon, près de Tôkyô, il existe des marionnettes à poudre, qui seraient originaires de Chine. Si ce sont là les descendants des marionnettes à poudre chinoises, celles-ci n'étaient pas actionnées par l'explosion de la poudre, mais par un système de cordes et poulies, qui les faisaient évoluer entre des mâts, au-dessus du public. Les poupées en bois sont garnies de pétards et feux de Bengale allumés à distance, si bien qu'en jouant, elles produisent un véritable feux d'artifices.

Sur les poupées en chair, il existe deux interprétations. La première dit qu'il ne s'agit pas de poupées, mais des doigts du marionnettiste. Celui-ci peignait la dernière phalange de son index ou de son majeur pour imiter une tête, et enfilait sa main dans un petit vêtement. C'est encore maintenant un jeu d'enfant, qui s'appelle, comme sous les Song, « marionnettes en chair ».

La seconde interprétation se base sur une indication mentionnée dans un livre de la dynastie Song : « il s'agit d'enfants portés par des adultes ». Le spectacle n'avait pas lieu sur une scène; il était itinérant. Les artistes allaient par groupe de trois à cinq, portant chacun, debout sur leurs épaules, une fillette qui chantait en imitant les gestes des marionnettes.

Si c'est bien là ce qu'on appelait sous les Song les marionnettes en chair, ce spectacle a continué d'exister dans plusieurs régions de la Chine jusqu'au XXe siècle. L'enfant était debout sur les épaules d'un homme et ses mouvements, comme les pas du porteur, devaient suivre le rythme de la musique. Dans la province du Sichuan, ces marionnettes en chair étaient employées en même temps que de grandes marionnettes à tige. Mais, le plus souvent, elles servaient dans les processions, en particulier en l'honneur d'une divinité pour la fête d'un temple.

Un autre aboutissement des marionnettes en chair est le genre *shuanghuang*, surtout répandu dans la région de Shanghai. On a deux acteurs sur scène, l'un fait tous les gestes de la pièce comme une marionnette, mais sans ouvrir la bouche, tandis que l'autre, assis et caché derrière le premier, chante les paroles, un peu semblable au marionnettiste.On peut rapprocher cela d'un genre théâtral japonais qui existait encore à la fin du siècle dernier et dont on conserve le témoignage dans des gravures. On voyait sur scène, comme dans le plus célèbre théâtre de marionnette japonais, le bunraku, des marionnettistes habillés de noir et le visage couvert d'une cagoule noire, mais les marionnettes qu'ils faisaient semblant de manipuler étaient en fait des acteurs qui imitaient des poupées.

Sous la dynastie Ming, on a une pièce de Wang Heng, *Les Vraies marionnettes,* où des marionnettes sont mises en scène, mais jouées par de véritables acteurs. Une troupe de soi-disant marionnettes est annoncée par le chef du village. En fait, les marionnettes sont imitées par des acteurs qui miment leurs gestes. Elles jouent trois courtes scènes, dont chacune a pour personnage principal un premier ministre célèbre. La représentation finie, un envoyé de la cour vient annoncer au premier ministre Du Yan qu'il est convoqué immédiatement par l'empereur. Du Yan emprunte un habit de cour aux marionnettes pour aller se présenter devant l'empereur. Il s'agit d'une pièce satirique. D'habitude, ce sont les marionnettes qui imitent les hommes, mais ici, c'est le contraire; et on ne sait plus ce qui est le plus vrai ou le plus réel, les marionnettes, les hommes qui les miment ou ceux qui leur empruntent leurs habits. Le réel devient imaginaire et plus c'est imaginaire plus c'est réel. Cela fait penser au film japonais *Double suicide à Amijima,* où la pièce pour marionnettes de Chikamatsu est jouée par des poupées, puis par des acteurs, mais avec les marionnettistes qui restent présents sur l'écran tout au long du film. La pièce chinoise est sans doute tirée d'une anecdote de la dynastie Tang, bien que le premier ministre Du Yan ait vécu sous les Song. En effet, Du

Yan de la dynastie Tang aurait dit qu'il voulait se retirer de la politique et qu'il lui suffisait d'aller regarder les marionnettes sur la place du marché, étant maintenant fatigué des fausses marionnettes de la vie politique.

Si l'on rejette les légendes qui feraient remonter le théâtre d'ombres à la dynastie Han, c'est-à-dire au début de notre ère, on peut au moins affirmer qu'il existait sous l'empereur Renzong (1023-1063) de la dynastie Song. Il représentait les histoires tirées du *Roman des trois royaumes,* longue saga de la lutte au début du IIIe siècle entre le royaume de Wei, où domine l'usurpateur Cao Cao, celui de Wu où, à part le prince Sun Quan, le principal protagoniste est Zhou Yu, le chef de la flotte, et celui de Shu, où règne Liu Bei, qui représente la légitimité et qui est aidé par ses deux frères jurés, Guan Yu et Zhang Fei, et par le taoïste Zhuge Liang, stratège et magicien. Au début, les silhouettes étaient en papier de couleur unie, puis elles furent coloriées, les bons et les fidèles étant représentés avec un visage aux traits réguliers, les mauvais et les traitres avec un visage laid et distordu. Le papier, trop fragile, fut ensuite remplacé par du parchemin, en particulier par de la peau de mouton.

Le théâtre d'ombres serait peut-être issu de l'Inde et parvenu en Chine, par la Birmanie, par l'Asie centrale ou par les ports des côtes sud-est de la Chine qui commerçaient avec l'Inde. Un des arguments en faveur de cette théorie est qu'aux Indes, un des principaux personnages du théâtre d'ombres est le singe du *Ramayana,* ce qui expliquerait que le théâtre d'ombres dans la province du Fujian, où le port de Zhangzhou et l'arrière ville de Xuanzhou commerçaient beaucoup avec l'Inde, soit appelé « théâtre du singe en peau », et que le roi des singes du roman chinois *le Voyage en Occident, Xi You Ji,* y tienne une place si importante.

Qi Rushan, le grand spécialiste du théâtre chinois, pense que le théâtre d'ombres existait déjà en Chine sous la dynastie Tang (618-907) à la capitale Chang'an, qu'il aurait d'abord été élaboré dans la province du Shenxi et que, de là, il se serait répandu à travers toute la Chine. Sun Kaidi a lancé cette opinion après la découverte de documents de la dynastie Tang, retrouvés en 1900 dans une grotte de Dunhuang en Asie centrale. Il a ainsi essayé d'expliquer comment le théâtre d'ombres aurait pu avoir une origine chinoise. Parmi les documents, il y avait des contes en langue populaire qui comprenaient des parties chantées en vers réguliers et des passages en prose pour être récités. Or, l'un de ces récits, l'histoire de Wang Shaojun, est divisée en deux parties. Entre les deux parties, il y a une phrase qui dit : « le premier rouleau ayant fini d'être dressé, passons au second », avec un mot qui indique qu'il ne pouvait s'agir que d'un rouleau de peinture. On a donc pensé que le conteur montrait des peintures pour illustrer les différentes parties de son récit. C'est vraisemblable, car cette façon de faire existait encore à l'époque moderne. En 1959, à Pékin, au quartier du Pont-du-ciel, Tian Qiao, j'ai encore vu un conteur qui sortait ainsi d'une caisse une série de grandes illustrations en couleurs pour accompagner son récit. Les illustrations auraient ensuite été remplacées par des silhouettes découpées dans du papier qu'on pouvait animer derrière un écran, puis par des silhouettes en cuir.

Ceci expliquerait que dans le théâtre d'ombres de Luanzhou, le plus célèbre en Chine déjà sous la dynastie Ming (1368-1644), les livrets aient la même structure que les anciens contes populaires de la dynastie Tang, avec alternance de passages parlés et de passage en vers de cinq ou sept mots, et le même système de rimes. D'ailleurs, les montreurs d'ombres ne se demandent pas entre eux « quelles pièces jouez-vous ? », mais « quels rouleaux déroulez-vous ? », reprenant les mêmes termes que s'il s'agissait d'anciens contes oraux accompagnés de rouleaux de peintures.

Sous la dynastie Song (960-1279), le théâtre d'ombres, si l'on en juge par le nombre de marionnettistes dont le nom est cité dans les ouvrages de l'époque, devait être le genre de marionnettes le plus en vogue. Il y en avait des représentations aussi bien à la cour qu'à tous les coins de rue. Il y avait même une société pour le dessin sur le parchemin qui devait se spécialiser dans la fabrication des silhouettes.

Sous la dynastie Yuan (1280-1368), le théâtre d'ombres chinois fut répandu par les conquérants mongols à travers tout leur empire et c'est ainsi qu'il serait passé au Moyen-orient puis en Occident. « C'est de Chine probablement par l'intermédiaire des Mongols et des tribus turques voisines, que le théâtre d'ombres fut introduit dans le Moyen-orient islamique au XIIe ou XIIIe siècle », conclut Jacob M. Landau (Landau, p. 12).

Sous la dynastie Ming (1368-1644), le théâtre d'ombres de Luanzhou eut un tel succès qu'il influencera le théâtre d'ombres dans tout le nord de la Chine et même, avec des adaptations locales, celui du sud. Comme ce genre de Luanzhou devint un véritable modèle, on finit par dire que le théâtre d'ombres était né à Luanzhou, alors qu'il n'y remonte qu'à l'époque Wanli (1573-1619) et qu'il existait déjà dans d'autres régions de la Chine au moins au XIe siècle. Les montreurs d'ombres de Luanzhou disent que l'origine de leur art remonte à un lettré, Huang Suzhi (XVIème siècle), qui, ayant échoué aux examens et n'ayant donc pu faire carrière de fonctionnaire, se fit, comme souvent dans ce cas, instituteur de village. Il s'intéressait à la littérature orale populaire, généralement méprisée par les lettrés arrivés, et il créa un théâtre d'ombres pour accompagner les récits des conteurs. Au début, il se servait de papier colorié pour découper les silhouettes, mais comme celles-ci étaient trop fragiles, un de ses étudiants lui suggéra d'employer de la peau de mouton après en avoir enlevé le sang et les poils. A cette époque, il n'y avait pas de chant, mais comme pour les anciens contes bouddhiques, on rythmait la mélopée du récit et des dialogues en frappant un grelot en bois creux orné d'un poisson gravé appelé « poisson de bois », *muyu.* A la fin de l'époque

Yongzheng (1723-1735), on remplaça le « poisson de bois » par la flûte et on y ajouta des parties chantées, dont on emprunta les airs à l'opéra alors à la mode, le *gaoqiang,* puis, pour suivre la mode de l'opéra, au genre *kunqu*.

Sous la dynastie Song, on cite aussi deux autres genres dérivés du théâtre d'ombres : le théâtre d'ombres humoristiques et le grand théâtre d'ombres, où des humains remplaçaient les ombres. Sun Kaidi pense que ces deux genres n'en faisaient qu'un, car des humains remplaçant les ombres devaient produire un effet comique. En 1970, j'ai assisté à une réunion de lettrés où, pour distraire la compagnie, de graves philosophes se sont cachés derrière un écran de toile blanche éclairée, et ont imité le théâtre d'ombres. Il semble donc que ce genre soit demeuré jusqu'à nos jours, au moins comme amusement. Là aussi, comme pour les marionnettes en chair, ce ne sont plus les marionnettes qui imitent les hommes, mais les hommes qui imitent les marionnettes.

On sait peu de choses sur tous ces genres de marionnettes, qu'elles soient à tige, à fils ou à gant, ou qu'il s'agisse du théâtre d'ombres. Sur la musique d'accompagnement, on sait que sous la dynastie Tang, il y avait deux types de musique : la musique chinoise traditionnelle, léguée par les périodes précédentes, et la musique moderne, en grande partie venue d'Asie centrale, parfois de plus loin encore à travers la route de la soie. La cour et les gens des villes s'engouèrent de cette musique étrangère et la musique traditionnelle chinoise ancienne ne resta plus vivante que dans les couches populaires et dans les campagnes. Restée vivante en dehors des milieux lettrés, elle fut alors modifiée en devenant une musique populaire et on y engloba des mélodies paysannes datant des dynasties Tang et Song. Or, c'est cette musique ancienne remontant à la dynastie Han qu'utilisait le théâtre de marionnettes, mais dans sa version populaire, sans doute parce que le théâtre de marionnettes, s'il était aussi un spectacle de cour, était avant tout un spectacle populaire. On peut donc dire que la musique du théâtre de marionnettes a gardé une ancienne musique chinoise telle qu'elle a été modifiée par des mélodies paysannes; et ce serait par l'intermédiaire des marionnettes que cette ancienne musique serait en partie passée dans l'opéra.

L'orchestre comprenait une sorte de trompette, appelée *yinzi bili,* un orgue à bouche, une flûte courte, une flûte normale, un instrument de percussion appelé *fanxiang* et un petit tambour accroché sur un trépied. Les marionnettistes utilisaient en outre un sifflet-pratique, instrument très petit qu'ils placaient à l'intérieur de la bouche et qu'ils collaient avec le bout de la langue à l'avant du palais, derrière les dents du haut. C'était un petit tube aplati, d'un peu plus d'un centimètre, à l'intérieur duquel vibrait une membrane. C'est l'anche que l'on retrouve à l'embouchure des trompettes et hautbois. Cet instrument porte un nom différent suivant les époques et les régions, mais il remonte à la dynastie Tang. Sous la dynastie mongole, il en existait en fer, alors que la plupart du temps, il était en feuille de bambou ou en toute autre matière végétale. Il est encore utilisé dans le théâtre de marionnettes du nord de la Chine. Il sert pour marquer l'entrée en scène d'une marionnette, pour accompagner le chant, pour imiter des bruits spéciaux, comme les pleurs d'un enfant, le cri du coq, le hennissement d'un cheval. Il est aussi utilisé dans les dialogues parlés quand un seul marionnettiste doit jouer plusieurs personnages, pour pouvoir bien marquer les différences dans les voix : dans ce cas, il sert pour les voix féminines.

Il est intéressant de noter que ce même instrument qui sert à déformer la voix se retrouve dans le théâtre de marionnettes russe, pour le principal héros, Pétrouchka, en Inde, et en Europe, pour le personnage de Polichinelle. Un des noms chinois populaire est U-dyu-dyu. En Ukraine on dit Ru-tyu-tyu et en anglais, ce sifflet-pratique est appelé Roo-ti-toot-toot. Ainsi, par l'intermédiaire de ce simple petit instrument, on peut tracer une route qui va de la Chine à l'Europe occidentale, en passant par la Russie. L'influence des marionnettes chinoises se serait étendue par cette voie. Ceci est confirmé par le fait que le marionnettiste russe itinérant jouait seul, s'enveloppait d'une sorte de sac et jouait sur une petite scène au-dessus de sa tête, exactement comme son confrère chinois. Les Gitans en particulier auraient diffusé le théâtre de marionnettes d'Orient en Europe.

Sous la dynastie Song, le répertoire des marionnettistes était celui des conteurs. A Luoyang, capitale jusqu'à l'invasion barbare de 1127, puis à Hangzhou, la nouvelle capitale du sud, il y avait des quartiers d'amusement où étaient réunis toutes sortes de bateleurs, conteurs, jongleurs, chanteurs, montreurs d'animaux, lutteurs et lutteuses, danseurs de corde. Parmi ceux-ci, les conteurs tenaient une place très importante. Ils avaient à l'époque le monopole des histoires, car le théâtre n'existait pas encore, sinon sous une forme embryonnaire de scènettes dansées ou d'intermèdes comiques. Les conteurs étaient si nombreux que la corporation était divisée en spécialités bien marquées.

Comment les marionnettes jouaient-elles ces histoires sous les Song ? Il est bien difficile de répondre. Si l'on s'en tient aux parcimonieuses indications de l'époque, le théâtre d'ombres servait pour les longs récits historiques, en particulier pour les histoires de l'époque des Trois royaumes, et les autres genres de marionnettes étaient utilisés pour les contes courts, quel que soit le thème. Sous la dynastie Song, avant le développement de l'opéra, les marionnettistes illustraient sans doute le récit du conteur en imitant des danses de l'époque. Cette forme assez simple a dû se poursuivre plus tard, car une gravure illustrant une édition de la dynastie Ming de la pièce *l'Orphelin de la famille Zhao,* représente un marionnettiste qui, sans se dissimuler, manie devant des convives une poupée à fils avec un joueur de tambour pour l'accompagner. On imagine mal qu'une forme aussi simple de théâtre puisse servir au-


慶
元宵



▲ *Théâtre mécanique chinois, sorte de marionnettes à planchette. Gravure du* Magasin pittoresque, *1847, n° 35, p. 275*

◄ *Spectacle de marionnettes à fils donné chez un particulier pour fêter le nouvel an. Gravure illustrant la pièce* l'Orphelin de la famille Zhao *dans une édition de la dynastie Ming*

trement qu'à illustrer un conte, l'élaboration théâtrale restant fort réduite. Un genre de marionnettes encore plus rustre existe toujours dans le sud, dans la province du Guangdong, où des chanteurs de rues, pour attirer le public, tiennent un petit bateau en forme de dragon sur lequel sont des rameurs. C'est un modèle réduit des bateaux utilisés dans les courses de bateaux pour la fête du cinquième jour du cinquième mois lunaire. Le marionnettiste actionne par en-dessous une baguette qui fait bouger les rameurs et le joueur de gong qui donne le rythme. La mélopée que chante ces marionnettistes, si on peut les appeler ainsi, porte d'ailleurs le nom de « bateau-dragon », *longzhou*. Mais avec le développement de l'opéra chinois, déjà vu au XIIIe siècle, et surtout sous la dynastie mongole au XIVe, il y eut fusion entre l'opéra et le théâtre de marionnettes, le même opéra, avec les mêmes principes, pouvait être joué soit par des acteurs, soit par des marionnettes. Dès lors, l'histoire du théâtre de marionnettes devint inséparable de celle de l'opéra, même si chacun des deux conserve son originalité et ses caractéristiques.

Le seul genre de marionnettes dont je n'ai trouvé trace que tardivement, et d'ailleurs dans des ouvrages occidentaux, est celui des marionnettes à la planchette. *Le Magasin pittoresque* signale une forme de marionnettes chinoises à la planchette, mues par des fils et des leviers que l'on commande sur le côté, et en donne une gravure : « Barrow, qui décrit le théâtre mécanique représenté sur la gravure, l'avait vu pour la première fois parmi les différents spectacles offerts aux Anglais dans le parc impérial de Jhe-hol, lors de la réception de l'ambassade par ordre de l'empereur Kienlong. Les marionnettes diffèrent de celles de Séraphin ou des Fantoccini en ce que les fils qui les font mouvoir, au lieu de sortir de leur tête, sont disposés sous leurs pieds. L'orchestre se compose ordinairement comme dans notre exemple, d'un seul musicien dont le principal instrument est la flûte horizontale en bambou verni, à douze trous, nommée *yo*. »

H.W. Whanslaw, le marionnettiste anglais, a pu voir ces marionnettes à la planchette : « Dans l'un de ces théâtres mécaniques exposés à l'Exposition impériale britannique à Wembley en 1924-1925, on voyait une scène représentant une pièce d'un théâtre chinois. Il y avait dix poupées dans ce groupe, d'une hauteur d'environ douze à quatorze pouces. Elles étaient toutes habillées de costumes somptueux et leurs visages étaient peints pour représenter le maquillage traditionnel des acteurs chinois sur une vraie scène. Deux ou trois de ces poupées avaient des mouvements de bras très simples, contrôlés par des ficelles tirées par des leviers, le reste de la troupe étant sans mouvement. »

Après la dynastie Song, tous les genres de marionnettes existent parallèlement. Dès lors, on n'aura plus que des variations locales dans les genres de poupées utilisées. Autrement, l'évolution du théâtre de marionnettes suivra celle de l'opéra; il en adoptera les styles musicaux successivement à la mode, aussi bien que les variations régionales, reprenant le dialecte et les airs populaires de chaque région. Il aura aussi les mêmes fonctions que l'opéra. Il servira dans les fêtes religieuses. Pour la fête d'un temple, on offrira un spectacle d'opéra ou de marionnettes à la divinité. Il sera un spectacle de distraction chez les particuliers lors de réceptions, pour des anniversaires, des mariages. Il y aura seulement deux cas où on préférera les marionnettes à l'opéra : pour écarter les mauvaises influences et, dans certaines régions, pour les enterrements. Autrement, le choix entre l'opéra et les marionnettes sera basé sur de simples raisons économiques : un spectacle de marionnettes, ne comportant que quelques artistes, parfois même un seul, coûtait beaucoup moins cher que de faire appel à une troupe d'opéra. C'est aussi grâce à la simplicité de ses moyens que le théâtre de marionnettes a pu devenir un spectacle ambulant de rues, ce qu'une troupe d'opéra ne pouvait faire.

Les aspects religieux du théâtre de marionnettes

Le théâtre de marionnettes n'était pas seulement une distraction offerte aux divinités ou aux hommes; c'était aussi un art doué d'une certaine magie. Les marionnettes sont un de ces objets où un esprit pourra s'incarner pour, suivant sa nature, faire le bien ou le mal. Deux incidents rapportés dans des livres de notes de la dynastie Ming montrent bien cette croyance :

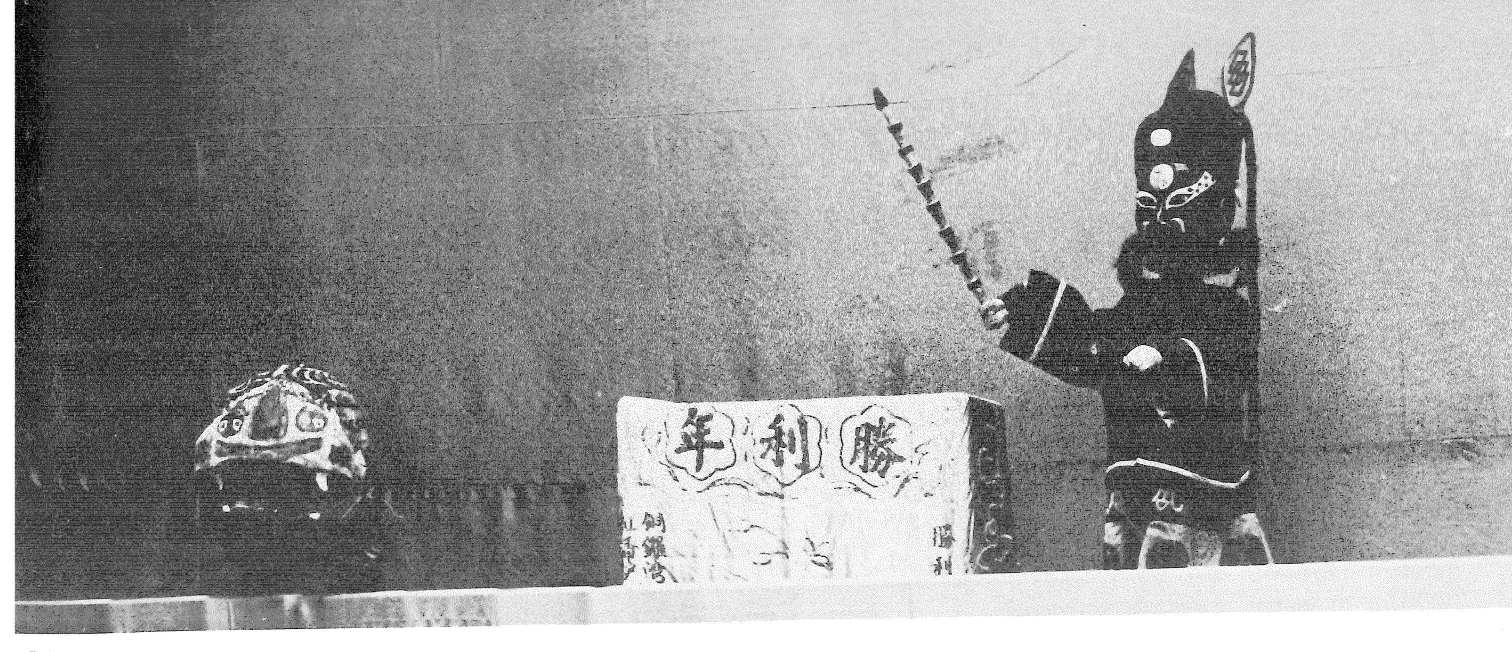
« Le neuvième mois de la huitième année de l'ère Wanli (1573-1619), au-delà de la porte Qundong, près du sanctuaire pour exprimer la fidélité à la patrie, la demeure de Lin Wuju était hantée. Au début, on y lancait des pierres, puis on y vit apparaître des formes. D'abord des femmes, puis des hommes. Quand on s'approchait des portes et des fenêtres, celles-ci tremblaient. Plusieurs femmes de la maison s'évanouissaient tout à coup et restaient prostrées, ou bien agitaient les bras et les jambes de façon désordonnée. Toutes les prières et exorcismes restaient sans effet. Le maître de maison monta un jour au grenier; il y vit une malle d'osier déposée là il y a plusieurs années et il ne savait plus ce qu'elle contenait. Quand il l'ouvrit pour regarder, il y découvrit plus de dix marionnettes. Il les prit, les brûla, et l'enchantement cessa. » *(Notes pour la monographie de Zhangzhou)*

« A l'époque Kangxi (1662-1722), dans le village de Cuizhuang, la personne chargée de garder l'entrepôt était Shen Yubo. C'était un ancien marionnettiste et il avait encore deux malles de marionnettes en bois. Chacune d'entre elles avait plus de trente centimètres de haut et elles étaient très finement sculptées. Il ne les avait pas cédées quand il aurait dû, et comme ensuite il n'avait pas pu les vendre, il les avait mis au rebut dans une pièce qui servait de débarras. Un soir de pleine lune, Shen Yubo vit les marionnettes de bois danser dans la cour comme si elles jouaient une pièce et on pouvait les entendre balbutier comme si elles chantaient. Shen Yubo étant très courageux, il s'emporta contre elles d'une voix violente et, en un instant, elles se dispersèrent. Le lendemain, il prit les marionnettes et les brûla. Il ne se passa plus jamais de phénomène bizarre. Si un objet est trop ancien, il devient envoûté. Si on le brûle, son énergie se dissipe et ne peut plus se concentrer à nouveau. Un tel objet sert parfois de médium à un esprit, qui en prend possession. Si on le brûle, l'esprit perd son assise et ne peut plus se manifester. C'est là la nature du principe des objets. » (Anecdotes citées par Tong Jinxin).

Maintenant encore, un Chinois du peuple ne voudra pas laisser de marionnettes chez lui; toutes les maladies et incidents leur seraient attribués. Seul un marionnettiste a le pouvoir de les contrôler; il les gardera enfermées dans une malle, le visage enveloppé d'un tissu. Tout objet très vieux finit par acquérir une accumulation de puissance vitale, qui lui donne un certain pouvoir, en particulier celui de changer de forme. De plus, les esprits ne peuvent interférer dans le monde humain que s'ils trouvent à s'incarner, que ce soit dans un vieil arbre, dans une pierre bizarre ou même en prenant possession de quelqu'un. Les prêtres taoïstes connaissent les formules qui permettent de contrôler les esprits ; ils peuvent les chasser ou les inviter à venir. Quand ils consacrent une statue, par exemple, en lui « ouvrant les yeux » — avec un pinceau, ils dessinent un point sur les yeux avec du sang de poulet après avoir coupé la crête de l'animal avec une épée — , ils transforment ce qui n'était qu'un bout de bois en siège de la divinité et celle-ci viendra s'installer dans la statue. Mais, sans ce contrôle des prêtres taoïstes ou d'une divinité puissante, n'importe quel esprit, même celui d'un animal comme un serpent, un renard, une belette, pourra venir s'incarner et provoquer des troubles parmi les hommes. Or, les marionnettes, par leur ressemblance avec un corps humain et par leur mobilité, sont un objet particulièrement susceptible d'être envoûté. C'est pourquoi les marionnettistes acquièrent les papiers de charme qui les protègent au cas où l'un de ces esprits voudrait venir s'installer dans une marionnette; et ils apprennent aussi des taoïstes les formules et les charmes qui leurs permettent d'inviter une divinité à prendre possession d'une marionnette pour venir terrifier et écarter les esprits malfaisants du voisinage.

Dans la province du Guangdong, les marionnettistes étaient liés à la secte taoïste de Maoshan, qui vénère le Jeune Gardien de Buffle. Cette secte n'a pas de temple et ne pratique pas le prosélytisme. Elle est composée surtout d'ermites qui ont des pouvoirs magiques et qui sont renommés pour expulser les démons. Ils écrivent des papiers de charme particulièrement efficaces, et c'est auprès d'eux que les marionnettistes obtenaient les charmes qui leur permettaient de manipuler les marionnettes impunément. Un marionnettiste m'a raconté un incident pour me montrer le pouvoir de cette secte :

Un jour, la troupe était allée jouer à Xiangzhou, dans le district de Zhongshan. Comme il n'y avait pas de

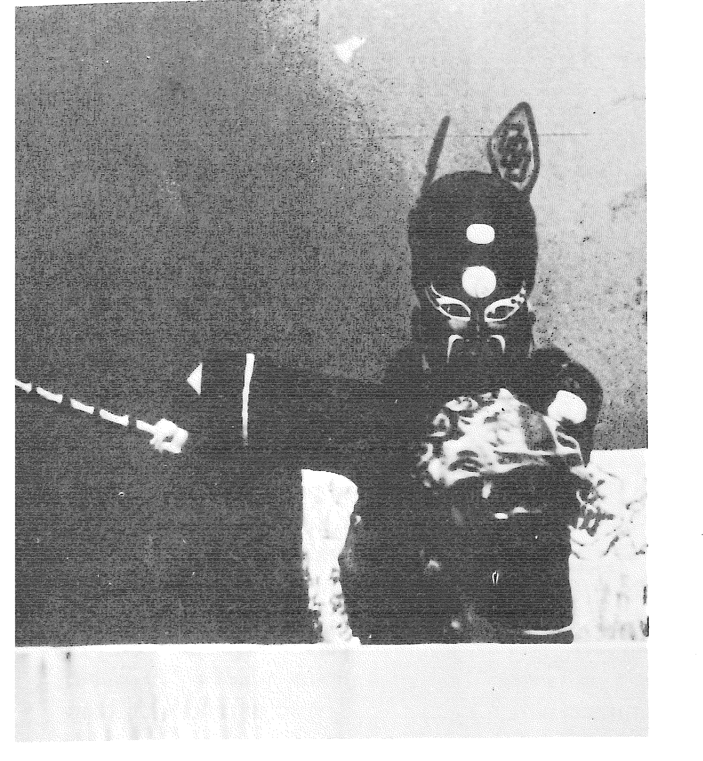


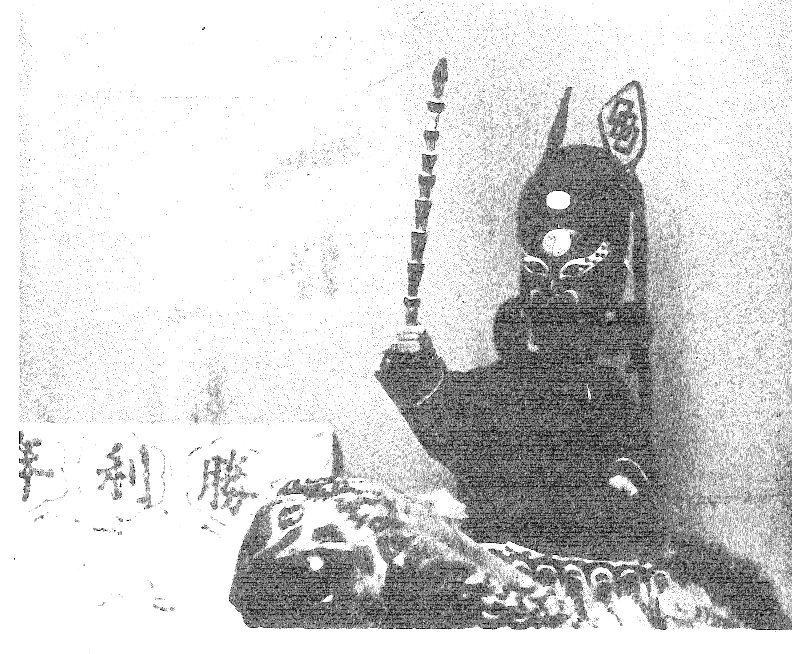
Zhao Xuan-tan dompte le tigre. *Courte scène destinée à expulser les mauvaises influences. Marionnettes à tige cantonaises*

chambre disponible pour les artistes, on les logea dans une ancienne caserne abandonnée. Aucune personne du village n'aurait osé y passer la nuit, car lors d'une révolte de la garnison, plus de cent soldats y avaient été tués et l'endroit était hanté par tous ces hommes qui avaient connu une mort violente. Le chef marionnettiste distribua des éventails blancs sur lesquels était peint un charme, et il donna l'ordre de les accrocher aux moustiquaires. Ceux qui couchaient sur le lit près de la porte reçurent instruction de placer à côté d'eux la hallebarde de Guan Yu, le héros de l'histoire des Trois Royaumes devenu dieu de la guerre. C'était la hallebarde utilisée pour le théâtre de marionnettes quand ce personnage était en scène; elle doit porter sur sa grande lame courbe une représentation de la Petite Ourse et un dragon est sculpté enroulé sur la hampe. Au milieu de la nuit, les dormeurs furent réveillés par des bruits étranges venant de l'étage supérieur et ils virent sortir une forme effrayante ressemblant à une énorme courge; c'était un tronc humain décapité, sans bras ni jambes.

Le fondateur de l'école de marionnettes de Huizhou, Zhu Lanbo, était lui-même un magicien de la secte de Maoshan. Dans sa région, une rivière se partageait en trois bras, ce qui gênait les cultures. Zhu Lanbo resta sept jours et sept nuits assis en méditation sans manger pour remédier à cet accident naturel et, au bout de ce temps, l'eau se mit à couler d'elle-même dans un seul lit.

Les marionnettistes étaient donc à la fois méprisés comme des gens de basse classe et craints à cause de leurs liens avec la magie. Leurs pouvoirs magiques leur permettaient une revanche sur une société qui les avait placés au bas de l'échelle sociale. En effet, les lettrés étaient les plus estimés; ils détenaient à la fois le savoir et le pouvoir, puisque les fonctionnaires étaient recrutés sur examens basés sur la connaissance des *Classiques*. Parmi le peuple, les paysans formaient la grande masse; ils étaient considérés dans la pensée confucianiste comme les seuls producteurs de richesses et ils avaient ainsi droit à un certain respect tout autant qu'à l'exploitation. Mais les artisans et les commerçants, même s'ils étaient très riches, n'avaient pas le droit à la considération sociale, car on les considérait comme des trafiquants qui gagnaient de l'argent sans enrichir le patrimoine national. Cela peut paraître étrange dans le cas des artisans. Mais il faut se rappeler que la production artisanale était pour sa plus grande part le fait des paysans eux-mêmes pendant l'hiver. Ceux qui se consacraient entièrement à l'artisanat étaient donc un peu considérés comme des gens qui, pendant toute l'année jouissaient des loisirs de l'hiver, même si en fait, ils travaillaient beaucoup plus. Les commerçants essayaient de compenser ce mépris dans lequel ils étaient tenus, en se servant de leurs richesses pour écraser les autres par leur luxe. Les artisans faisaient de même en donnant un caractère secret à leur métier et en l'entourant d'une atmosphère magique. Ainsi, les constructeurs avant de finir une maison, y cachaient un papier de charme qui devait décider du sort de ses futurs habitants. Aussi, quand on habitait une nouvelle maison, on désirait d'abord chasser toute mauvaise in-





fluence, en particulier les mauvais effets que la malveillance des constructeurs pourrait avoir. (*Cf.* W. Eberhard, *Studies in Chinese Folklore and related essays,* Bloomington, 1970, p. 49-65). Mais pour cela, il fallait faire appel à un autre groupe aussi méprisé que les artisans : les marionnettistes. Une troupe de marionnettes était appelée pour jouer une courte pièce spéciale : *Zhao Xuantan dompte le tigre,* que l'on nommait plus vulgairement dans le peuple *Battre le chat.* Cette pièce est supposée terrifier les mauvais esprits qui s'enfuiront : Zhao Xuantan fait montre de sa force pour les effrayer. Un tigre entre d'abord à gauche, tandis que des morceaux de porc cru sont attachés à droite de la scène. Il cherche la viande et commence à la dévorer. Alors Zhao Xuantan entre à son tour par la gauche, saute sur la petite table au milieu de la scène et après avoir regardé le tigre manger la viande, il fait un saut périlleux et retombe à cheval sur le dos du tigre. Il lui attache une chaine ou une corde rouge autour du cou et tout en chevauchant le tigre, se dirige à reculons vers la sortie, à droite. La viande de porc qui a servi pour la pièce est alors jetée au loin. Si elle est refusée par les chiens ou si, comme il arrive parfois, l'herbe à l'endroit où elle tomble change de couleur, c'est un signe néfaste.

A cause du pouvoir magique de cette pièce, les marionnettistes se font payer plus du double d'une représentation normale pour la jouer. Ceci a lieu en l'absence du public, soit pour l'inauguration d'une nouvelle maison, soit quand un nouvel habitant prend possession d'une demeure ancienne qu'il préfère « faire nettoyer » des mauvaises influences avant de l'habiter, soit pour qu'une troupe d'opéra puisse jouer en toute sécurité dans un abri provisoire construit spécialement à cet effet, soit pour la réouverture d'un temple ou d'un théâtre permanent après réparation. Dans le cas d'un temple, une représentation a lieu après cette cérémonie et la coutume est de jouer alors la pièce *Liu Jinding attaque quatre portes.*

S'il s'agit de l'inauguration d'un temple ou d'un théâtre nouveau, et non plus seulement d'une réouverture après réparations, il faut une cérémonie plus importante. On joue alors la pièce *le Roi des fantômes chasse les mauvaises influences.* Pour un théâtre par exemple, le chef marionnettiste suivi par toute la troupe en file monte d'abord sur scène en posant le pied gauche en premier. Il s'avance au milieu de la scène, le gras gauche levé, l'index et le majeur pointés vers le ciel, puis il se passe la main droite sur le front. Ensuite, les marionnettistes vont dans les coulisses faire les préparatifs pour la cérémonie. Ils y dressent un autel à Huaguang, le patron du théâtre dans la province du Guangdong. Sur l'autel, on place un seau de bois plein de riz sur lequel on met un miroir, une paire de ciseaux et une règle. A côté, une boîte contient des feuilles de papier sur lesquelles sont inscrits les huit caractères indiquant l'année, le mois, le jour et l'heure de la naissance de chacun des marionnettistes, ceci afin que le dieu assure leur protection durant ce combat contre les mauvais esprits. Sur un van en bambou, on pose un miroir rond en cuivre, une règle, une paire de ciseaux, une aiguille avec du fil de couleur


慶賞元宵



Marionnette à fils de la province du Fujian. Personnage de Zhong Kui. cette marionnette porte sur le ventre une inscription de charme sur tissu rouge ; elle est gardée par le marionnettiste sur son autel familial et elle sert pour incarner Zhong Kui quand celui-ci fait une danse destinée à chasser les mauvais esprits

A Taipo (Nouveaux Territoires, colonie de Hong Kong), il y a encore un marionnettiste de marionnettes à fils. Il ne joue plus qu'une fois par an pour la fête du temple de la bourgade voisine de Xigong (Saikung), et il gagne sa vie comme musicien dans les enterrements et fêtes religieuses. Pour expulser les mauvaises influences, il se sert d'une marionnette spéciale qui représente la déesse Guanyin. Il garde cette marionnette sur un autel chez lui, flanquée de deux autres marionnettes qui représentent deux divinités des marionnettistes, les Deux immortels Tian et Dou. Devant l'autel, il brûle de l'encens et dépose des offrandes, en particulier des gobelets d'alcool; et il vous explique avec insistance que les divinités reposent bien dans ces statues puisque le niveau d'alcool baisse au bout de quelques jours : ce sont les divinités qui l'ont bu, et il est inutile de lui parler de je ne sais quelle évaporation. Pour écarter les mauvaises influences, avant une représentation, il commence par une danse avec la marionnette qui incarne Guanyin.

Guanyin était aussi la divinité importante du théâtre d'ombres dans le nord de la Chine; elle était accompagnée par le Jeune idiot, représenté avec une grande bouche. Elle était vénérée parce qu'elle était supposée être l'ancêtre du théâtre d'ombres. Elle était toujours représentée assise sur son trône de lotus. Elle ouvrait une représentation en récitant quatre vers, puis un passage en prose. Seul le chef de la troupe était habilité à manier cette ombre et pendant qu'il le faisait, les musiciens et ses aides devaient se tenir dans une attitude respectueuse, sans bavarder, boire, manger, ni fumer. C'est à cause de ce lien entre le théâtre d'ombres et la religion que les troupes ne payaient pas pour passer les bacs, sur les rivières et les fleuves, de même que les prêtres taoïstes et les bonzes.

Dans la province du Fujian, où le théâtre de marionnettes est si développé, il fallait, avant une représentation, allumer de l'encens et des pétards pour inviter les divinités et les ancêtres à faire descendre le bonheur. Ces coutumes locales sont en partie conservées dans l'île de Taiwan qui fut peuplée, surtout à la fin de la dynastie des Ming, par des habitants du Fujian, fuyant les envahisseurs mandchous. Un seul genre de marionnettes y est utilisé à des fins religieuses, les marionnettes à fils; on ne signale qu'un cas où on eut recours à des marionnettes à gant. On distingue deux écoles de marionnettes à fils : celle du centre et du sud, où les marionnettes sont manipulées par un seul marionnettiste, comporte donc des scénettes très simples, surtout représentées pour leur effet faste au point de vue religieux; celle du nord, beaucoup plus élaborée, a par ailleurs un intérêt artistique bien plus grand. On fait appel à ces troupes soit annuellement pour chasser les mauvaises influences et protéger en particulier des incendies, soit après un malheur, comme un incendie ou si quelqu'un s'est noyé ou pendu. Avant la représentation, le marionnettiste place des papiers de charme fournis par un prêtre taoïste aux quatre directions et devant la scène, chacun de ces papiers de charme portant une inscription spéciale. Si l'on joue devant une maison, sur la porte de celle-ci, on place un papier de charme avec une inscription en blanc sur papier noir, appelé « papier de charme blanc de l'eau ». Le marionnettiste récite une formule magique, appropriée pour chaque papier de charme, puis mord la crête d'un poulet et met une goutte de sang sur chacun de ces papiers. La marionnette utilisée pour chasser les mauvais esprits est Zhong Kui, elle est gardée sur l'autel familial du marionnettiste avec une inscription faste inscrite sur tissu rouge. En commencant la danse avec cette marionnette, le marionnettiste récite la formule spéciale capable de faire descendre Zhong Kui, le contrôleur des esprits, dans la marionnette; il doit en particulier connaître le nom de cette divinité auquel elle répondra et c'est là un de ses secrets, car Zhong Kui n'est que son nom pour le public et n'a pas un pouvoir contraignant sur la divinité. Après cette danse, on joue une sorte de ballet mettant en scène les Huit immortels, qui dure environ vingt minutes, *les Huit immortels s'enivrent,* et enfin une scénette où un lauréat aux examens impériaux retrouve son épouse ; cette scénette s'appelle *réunion* et représente deux idéaux : le succés social et l'union familiale. La représentation proprement dite ne commencera que le soir, le choix de la pièce appartenant aux personnes qui payent pour la cérémonie. Mais si, pour une raison ou pour une autre (comme une pluie violente), la représentation du soir ne peut avoir lieu, et si la cérémonie expiatoire, qui se passe en fin d'après-midi, a déjà eu lieu, les marionnettistes seront quand même payés, ce qui montre bien que le but de ce théâtre de marionnettes est avant tout religieux, et que l'aspect théâtral n'est que secondaire.

Les femmes enceintes ne doivent pas regarder ces danses avec des marionnettes à fils qui ont une fonction religieuse, car elles donneraient alors naissance à un enfant aux os mous. On se sert aussi des fils de ces marionnettes pour faire des bracelets en les tordant, et on les fait porter aux enfants pour les protéger. C'est ce rôle religieux des marionnettes à fils qui explique qu'elles tombent en désuétude malgré l'effet très esthétique de leurs mouvements gracieux. En effet, d'une part les croyances religieuses sont de plus en plus abandonnées dans le monde moderne, et on ne fait plus appel que très rarement au théâtre de marionnettes à fils pour chasser les mauvaises influences mais, d'autre part, elles sont encore trop vivantes, au moins sous la forme de « l'on ne sait jamais », pour qu'on les utilise volontiers dans un but purement esthétique, à la télévision par exemple.

Les dieux honorés par les marionnettistes sont ceux des acteurs de l'opéra. A travers presque toute la Chine, le dieu du théâtre est l'Empereur Minghuang (712-756). Sa statue le représente imberbe assis sur un trône et portant la robe impériale décorée d'un dragon. Fondateur du Jardin des Poiriers, conservatoire de musique et de danse de la cour, il est honoré comme le créateur des

premières troupes de théâtre et comme le premier empereur qui ait donné son patronage à ce qui n'était avant que groupes de bateleurs. Mais l'identification de cette divinité avec l'empereur Minghuang est sans doute assez tardive et il aurait supplanté une divinité stellaire de l'Etoile polaire, qui était la divinité des artistes et musiciens dans la haute antiquité.

Dans la province du Guangdong, depuis au moins le début de ce siècle, sans que personne n'ait pu m'en donner la raison, le dieu du théâtre est Huaguang. C'est une divinité purement mythologique, dont la légende se trouve dans le roman *Voyage dans les quatre directions,* dans la partie sur le sud. Huaguang aurait été un disciple du Bouddha Cakyamouni, qui aurait été expulsé du ciel plusieurs fois par l'Empereur de jade, la divinité céleste suprême, pour s'être battu avec d'autres divinités; et il fut ainsi voué à plusieurs réincarnations. Mais ses combats n'ont pour but que de retrouver et de sauver sa mère qui a été condamnée pour sa conduite indigne. Il épouse son ancien adversaire, la Princesse à la feuille de bananier, après l'avoir soumise. Il possède un troisième œil, représenté sur ses statues au milieu du front, qui lui a été remis par Cakyamouni, et qui lui permet de voir bien au delà du champ de vision d'une divinité ordinaire.

Dans la région de Chaozhou, les acteurs vénèrent deux divinités, les immortels Tian et Du, et les marionnettistes de la province du Guangdong, comme les troupes d'opéra de Chaozhou, ont aussi comme dieux ces deux Immortels, en plus de Huaguang. D'après les marionnettistes, Huaguang serait le créateur de l'opéra. Un jour qu'il se promenait dans la campagne, il aurait remarqué deux jeunes garçons très turbulents, Tian et Du, et leur aurait enseigné l'art de devenir immortel et celui du théâtre, et ce sont eux qui auraient transmis celui-ci aux mortels. Les marionnettistes conservent ces deux divinités car le théâtre de marionnettes de la province du Guangdong vient de celui du Fujian et les deux divinités du théâtre du Fujian auraient été gardées par les marionnettistes du Guangdong en témoignage de l'origine de leur art.

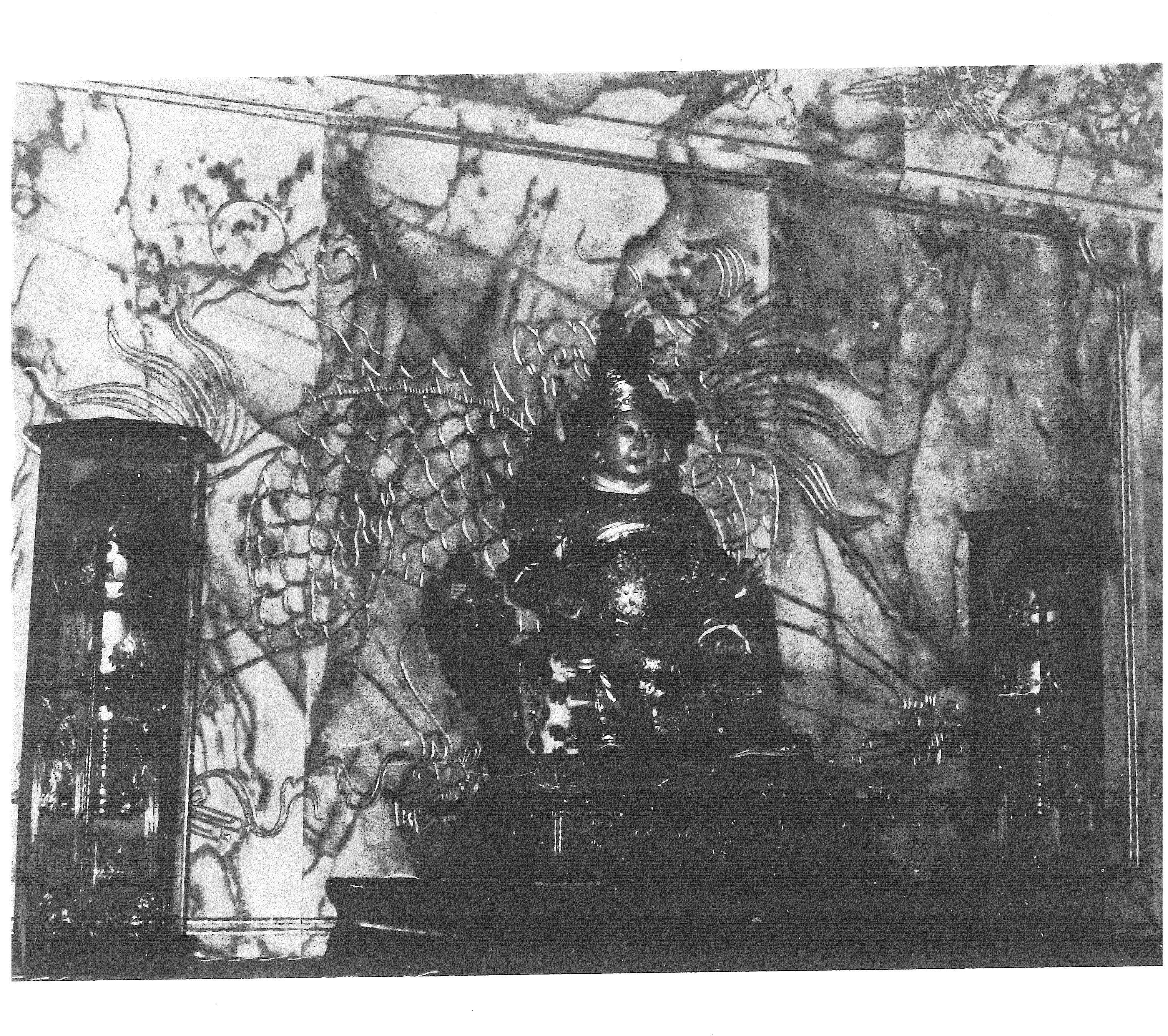
Sur ces deux divinités, Tian et Du, plusieurs interprétations ont été avancées. K. Schipper les a identifiées comme deux anciennes divinités taoïstes appartenant au département du Vent et du Feu. D'après Xiao Yaotian, Tian, qui porte le titre de maréchal, est souvent symbolisé par une grenouille; inventeur du théâtre, il se serait ensuite retiré du monde en se transformant en grenouille. Mais ce ne serait là qu'une réinterprétation ultérieure d'un culte très ancien particulier à la civilisation des tambours de bronze. Cette civilisation s'étendait sur tout le nord de la péninsule indochinoise et sur le sud de la Chine, où un des objets rituels important était le tambour de bronze, orné au-dessus du pourtour supérieur par un cercle de grenouilles en relief. Ce serait donc une transformation d'une vieille divinité agreste. D'ailleurs, Tian signifie champ et des paysans de la province du Fujian vénèrent encore un dieu-grenouille. Ils vont chercher une motte de terre dans les champs pour faire venir cette divinité qui se manifeste par l'intermédiaire de jeunes acteurs en transe. Pour Li Guorong, ce couple de divinités, représentées par deux jeunes garçons, viendrait de la représentation de deux amis célèbres, le poète Hanshan (fin du VIII[e] siècle-début du IX[e] ?) et son compagnon Shide, deux bonzes de la secte bouddhiste *chan (zen),* qui sont représentés en haillons, le sourire aux lèvres, hippies avant la lettre, et qui sont parfois appelés, comme justement les deux immortels Tian et Du, les Deux Divinités de l'Union harmonieuse.

Ces interprétations si différentes peuvent surprendre. Il faut donc rappeler que c'est souvent le cas pour les dieux chinois La coutume est de vénérer l'ancêtre et le créateur du métier qu'on exerce comme on vénère ses propres ancêtres; chaque corps de métier a donc une divinité qui lui est propre ; ce couple d'immortels est celui des marionnettistes du sud de la Chine. Mais les légendes concernant chaque divinité varient d'une région à une autre, d'une époque à l'autre, et certains faits sont attribués successivement à plusieurs divinités dont le nom varie. Certains dieux tombent en désuétude et d'autres apparaissent qui empruntent leur mythologie aux premiers. Dans une religion sans dogme,les légendes évoluent facilement. A un moment donné, et dans une région particulière de la Chine, les fidèles vous donnent le nom de leurs divinités et quelques-uns de ses hauts-faits; mais ils sont souvent aussi imprécis que les dévots occidentaux peuvent l'être sur la vie des saints, ce qui ne semble, pas plus dans un cas que dans l'autre, nuire à la confiance des croyants. Si l'on veut se livrer à un travail purement académique sur l'évolution des appellations et des légendes concernant les dieux, on s'aperçoit de la permanence au moins d'un fait : les marionnettistes honorent une divinité qui serait liée à l'origine de leur art. Mais l'identification de cette divinité, son nom, son lien avec l'art théâtral sont sujets à de fortes variantes. Par une sorte d'osmose, une divinité se voit attribuée ce qui constituait les caractéristiques d'une autre. Par dessus certains schémas, comme un couple de jeunes bohêmes, un personnage qui aurait inventé les marionnettes au cours d'un siège, des emprunts plus ou moins cohérents à un vaste ensemble de faits mythologiques sont venus apporter une confusion qui ne semble gêner que celui qui s'entête à y voir clair.

A Taiwan, les marionnettistes vénèrent le maréchal de la capitale Tian. Il est représenté en armure, assis sur des rochers avec un chien qui lui présente son sceau de commandeur, et un coq derrière lui. Sa légende est semblable à celle de Chen Ping qui aurait inventé les marionnettes au siège de Pingcheng pour sauver l'empereur. Il aurait été fonctionnaire civil de la province de Yunnan qui aurait été investi par l'empereur d'une fonction militaire. Le chien qui l'accompagne serait sans doute repris du dieu Erlang, dont le chien méchant est célèbre.

D'après un prêtre taoïste de Taiwan, on aurait eu à

l'origine un couple de divinités, appelées les deux divinités de l'Union harmonieuse. Ensuite, les marionnettistes les auraient remplacées par Chen Ping, mais en lui attribuant le nom d'une des deux divinités anciennes, Tian, et en conservant dans son titre, du yuanshuai, « maréchal de la capitale », le nom légèrement altéré de l'autre membre du couple. On lui aurait aussi attaché des attributs, comme le chien, empruntés à d'autres divinités. Ou bien, autre possibilité, on aurait d'abord eu les deux Immortels Tian et Du, ensuite seul l'Immortel Tian serait resté, mais on trouverait dans son titre trace du couple primitif; l'ancien couple des Deux divinités de l'Union harmonieuse ne serait resté que dans les cercles taoïstes, étant tombé en désuétude chez les marionnettistes de Taiwan. Quelle est la vérité ? Existe-t-il une troisième possibilité ? C'est une question qui ne peut intéresser que des spécialistes et à laquelle, du reste, on ne pourrait répondre que par des conjectures. Il suffit de mentionner les divinités des marionnettistes dans les différentes régions en donnant l'interprétation des marionnettistes eux-mêmes, sans oublier d'ajouter qu'à l'heure actuelle les « spécialistes » sont beaucoup plus intéressés par ces dieux que les marionnettistes eux-mêmes.



Le théâtre de marionnettes après 1949

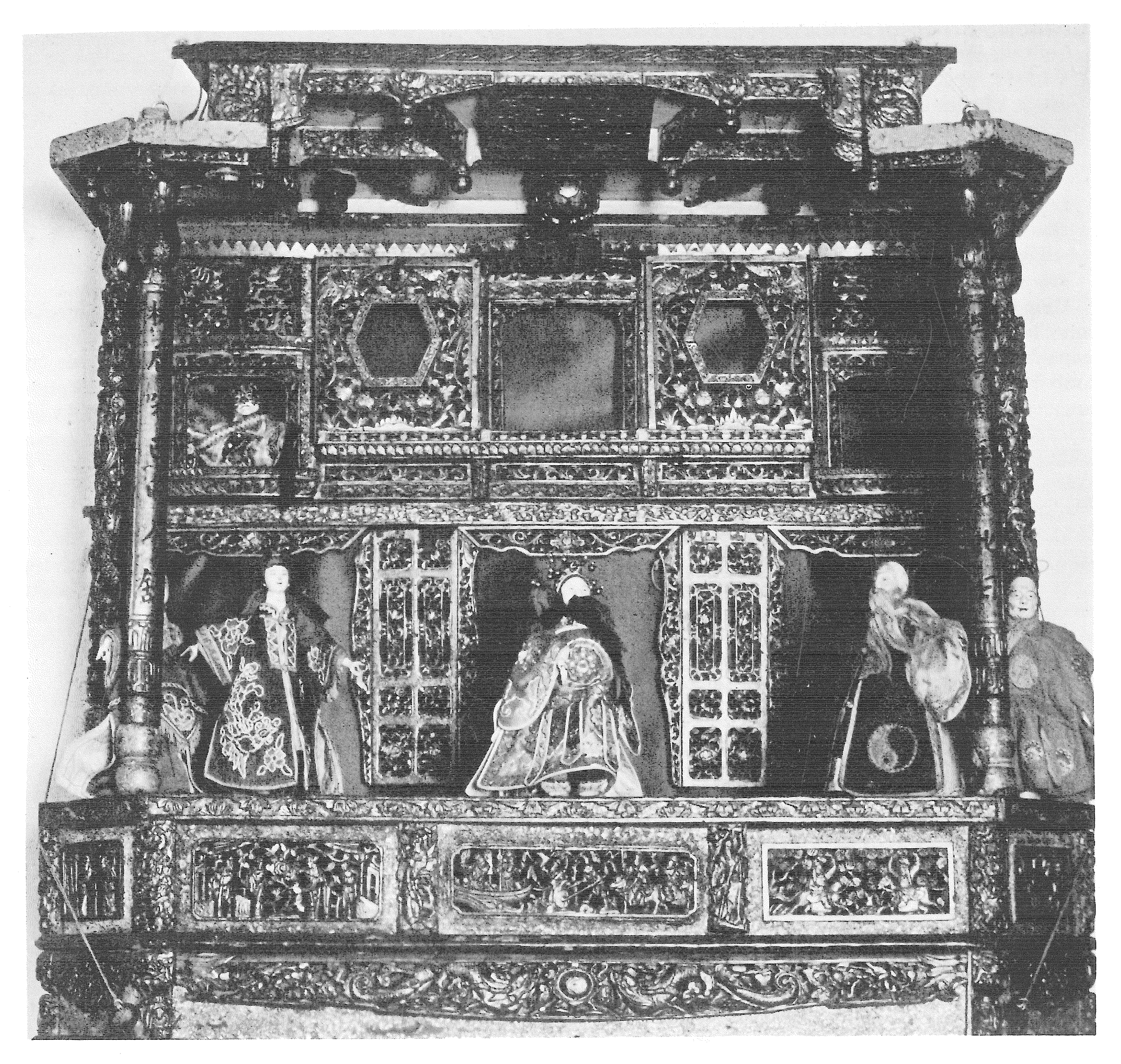
Unis à la religion, les marionnettistes se retrouvent aussi liés à la politique au cours de l'histoire. Ils étaient considérés comme des gens de basse classe. Artistes ambulants, souvent liés aux personnages en marge de la société, aux magiciens, aux prêtres taoïstes, aux vagabonds, ils étaient vus d'un mauvais œil par les autorités et ils furent parfois l'objet d'interdits. En particulier au cours de la rébellion dirigée par la secte des Lotus blancs, dirigée contre la dynastie mandchoue à la fin du XVIIIe siècle, les marionnettistes furent accusés d'avoir été les propagateurs de la rébellion et les messagers des rebelles. Dans le nord de la Chine, les montreurs d'ombres furent étiquetés comme « bandits aux lampes mystérieuses », « magiciens dangereux », «instigateurs de sorcellerie et de rébellion »; et le théâtre d'ombres fut interdit à l'époque Jiaqing (1522-1566). L'ostracisme n'était pas dû au répertoire qui, semblable à celui de l'opéra, était au contraire très moral. Même les quelques scènes légères nous paraîtraient bien anodines. Les rôles de clown permettaient certes des improvisations et des apartés où se mêlaient des remarques crues et des attaques contre le gouvernement; mais ce ne fut jamais un théâtre satirique et politique comme le guignol lyonnais. La méfiance des autorités était plus due au caractère fermé de la profession et au rôle qu'elle jouait dans les rites d'exorcisme. Les marionnettistes ne révélaient à personne les secrets du métier; ils gardaient jalousement les formules et les rites pour l'expulsion des mauvaises influences, qui leur donnaient un grand ascendant sur les populations. Ils étaient ainsi liés au milieu des prêtres taoïstes. Les fonctionnaires confucéens se méfiaient de ces croyances, qu'ils taxaient de superstitions, et craignaient l'emprise religieuse des marionnettistes. Ils s'en méfiaient d'autant plus que les marionnettistes parcouraient les campagnes et pouvaient facilement répandre des idées dangereuses. C'est pourquoi le théâtre de marionnettes fut parfois réprimé. Par exemple, il fut interdit dans la province du Guangdong après la révolte des Taiping, car les marionnettistes s'étaient joints à l'armée formée par les acteurs d'opéra cantonais et dirigée par Li Yunmao, qui tint une partie des provinces du Guangdong et du Guangxi entre 1854 et 1858 contre les forces impériales. Ils furent donc englobés dans la répression et le théâtre de marionnettes fut interdit comme l'opéra cantonais. Ils ne purent rejouer que plusieurs années plus tard, sous le nom d'opéra de Pékin, car l'interdiction ne fut jamais levée tant que dura l'empire. Un haut fonctionnaire put seulement obtenir que l'opéra cantonais, qui utilise en partie les mêmes mélodies que l'opéra de Pékin, soit toléré sous un nom d'emprunt. Aujourd'hui, une des troupes de marionnettes de Hong Kong s'appelle encore par tradition « marionnettes de l'opéra de Pékin », alors qu'il s'agit d'opéra cantonais, et que l'interdit est tombé avec l'empire.

Pourtant, marionnettes et théâtre d'ombres faisaient partie des spectacles de la cour, en particulier dans les appartements des femmes, car les spectatrices restaient protégées des regards des artistes. Barrow, qui était secrétaire privé de Mc Cartney, le premier ambassadeur anglais en Chine, nous a laissé témoignage dans son ouvrage *Travels in China* d'une représentation de marionnettes donnée pour l'anniversaire de l'empereur, le 17 septembre 1793;

« Nous eûmes le spectacle d'un jeu de marionnettes chinoises qui diffèrent peu des nôtres. Elles représentèrent d'abord une princesse infortunée, enfermée dans un château, et un chevalier errant qui combattait des bêtes féroces et des dragons épouvantables. Il délivrait la princesse et en était récompensé par le don de sa main. On célébrait le mariage par des joutes, des tournois et des divertissements.

« Après cette féerie, il y eut une piéce comique, dans laquelle quelques personnages assez semblables à Polichinelle, à sa femme Baudemeer et à Scaramouche, jouaient les principaux rôles. Le jeu de ces marionnettes à fils appartenait, nous dit-on, aux appartements des femmes de l'empereur; mais on nous l'avait envoyé comme faveur particulière pour nous amuser. L'une des pièces qu'il représenta fut extrêmement applaudie par les Chinois qui étaient avec nous, et j'appris que c'était celle que l'on aimait le mieux à la cour. »

Si aucune interdit gouvernemental n'avait pu mettre fin au théâtre de marionnettes, les guerres et les bouleversements du monde moderne y réussirent presque. Sous le régime du Guomindang, la culture populaire était méprisée comme arriérée et l'on signale des cas où des fonctionnaires locaux s'en prirent aux marionnettistes et détruisirent leurs marionnettes. Pendant la guerre et l'invasion japonaise, la plupart des marionnettistes n'eurent plus l'occasion de jouer; ils durent adopter un autre métier pour survivre. Certains étaient devenus si pauvres qu'ils brûlèrent leurs marionnettes comme bois



Ancien castelet pour marionnettes à gaine. Musée Kwok On

de chauffage. Mais la guerre ne fut que le coup de grâce porté à un art qui se mourrait déjà. La ruine de l'économie villageoise, l'attraction des distractions modernes, la radio, le cinéma, les spectacles de variétés, la tombée en désuétude des croyances religieuses avaient forcé de nombreuses troupes à se dissoudre devant la désaffection du public. Le théâtre de marionnettes était avant tout lié à la religion, non seulement parce que certaines scènes étaient capables soi-disant de chasser les mauvaises influences, mais aussi parce que les spectacles étaient surtout donnés en l'honneur de la fête d'un dieu local devant le temple. Si les rites religieux avaient fait sa fortune, leur déclin entraîna celui du théâtre de marionnettes, qui ne put par ailleurs s'adapter dans un monde où toutes les formes d'art devenaient aussi des entreprises commerciales.

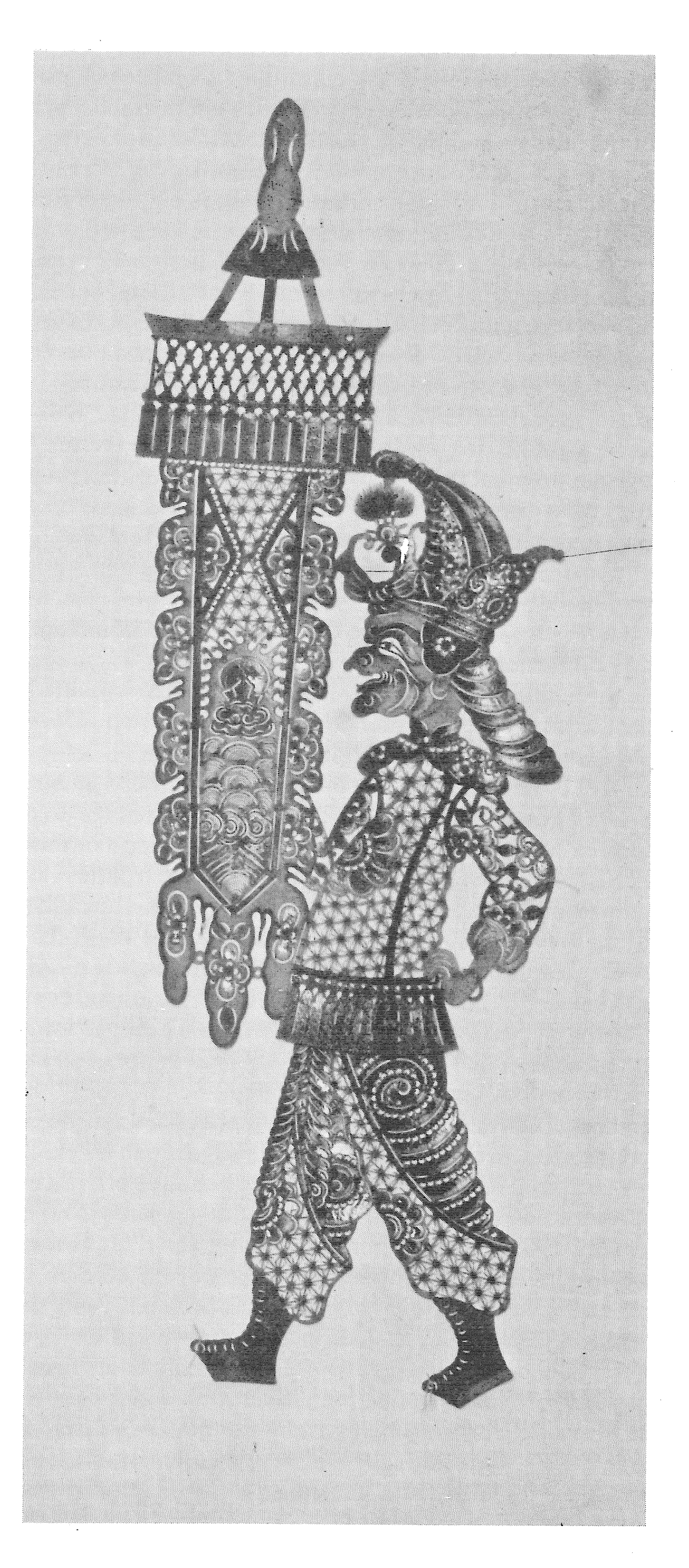
Pourtant, au début du XX[e] siècle, plusieurs troupes donnaient encore des représentations à Pékin. Des Allemands et des Américains, B. Laufer, G. Jacob, M. Bührmann, P. Benton, G.Wimsatt, B. March, se sont intéressés à ces spectacles.

Camille Poupeye, dans *le Théâtre chinois,* nous dit :

« Il n'est pas rare de voir, à l'un ou l'autre carrefour, un attroupement de gosses à la tête rasée, qui suivent, avec une attention religieuse et parfois avec une excitation amusante, les prouesses des petites poupées de bois et d'étoffe qu'un montreur, appelé M. Kwo (ce qui signifie tête chauve), manipule avec une habileté étonnante. Monté sur sa caisse qui fait office de tréteau, il a placé le petit théâtre qu'il en a extrait, sur ses épaules; et ayant revêtu une sorte de sac bleu, attaché aux chevilles et remontant jusqu'à la base de la petite scène, vêtement qui le cache aux yeux des spectateurs, il arrive à créer une animation extraordinaire, un doigt introduit dans chaque bras et dans la tête de ses poupées. C'est dans les théâtres à demeure toutefois qu'il importe de juger de l'adresse des montreurs de marionnettes chinois qui, avec des décors d'une somptuosité inouïe, arrivent à présenter les spectacles les plus fééeriques. Pourtant, les jeux d'ombres les dépassent généralement en richesse et en variété, car sous l'action de la lumière, des figurines de cuir, artistiquement découpées, estampées, ajourées et coloriées, prennent l'aspect de véritables joyaux translucides ».

Après 1949, avec l'arrivée au pouvoir des communistes, on fit des efforts pour sauver l'ancien théâtre de marionnettes. Ceci s'explique par les idées de Mao Zedong sur l'art et la littérature. Alors que la plupart des intellectuels du XXe siècle, qu'ils soient de gauche ou non, voulaient, pour moderniser la vie intellectuelle, copier l'Occident, Mao Zedong réagit violemment contre cette occidentalisation de la culture chinoise. Nationaliste, il préférait encore que l'on se tourne vers la culture féodale chinoise que vers la culture occidentale bourgeoise. Alors que cette culture moderne occidentalisée méprisait et ignorait la culture populaire traditionnelle, qui était encore assez vivante parmi les gens simples; surtout dans les campagnes, Mao défendit au contraire l'art populaire, non seulement pour protéger ce que les gens aimaient, mais aussi pour pouvoir s'en servir afin de se gagner les esprits. Au début, la renaissance des genres populaires fut aussi importante que l'aspect idéologique. Le prix fut simplement l'élimination des aspects religieux, des scènes d'amour un peu lestes, considérées comme grossières, et des histoires qui pouvaient aller à l'encontre du nationalisme. On modifia aussi les intrigues pour qu'elles soient en harmonie avec le nouveau moralisme, surimposant à un répertoire déjà édifiant un point de vue étroit, où tous les grands sont des méchants et tous les opprimés des bons. Certes, l'aspect religieux, s'il donnait un sens et une dimension au théâtre populaire, comportait des croyances désuètes et harassantes, sur lesquelles il serait bien malsain de s'apitoyer. D'ailleurs, ce théâtre pouvait très bien s'en passer; il avait un attrait assez grand par lui-même pour devenir simplement de la culture, ou mieux, une jolie distraction. Mais l'émasculer, lui enlever toute sa verdeur, le moderniser à coups de moralisme devait souvent le rendre insipide. Parallèlement, on créa aussi des pièces modernes dans un but

Ombre de la province du Shenxi représentant un « barbare » tenant une bannière. Musée Kwok On



de propagande. Mais, à côté d'une réussite remarquable comme *La Fille aux cheveux blancs,* le déchet fut tel que le public continua à préférer les anciennes histoires. Pourtant, dans ce premier temps, on sauva de l'oubli de nombreux théâtres populaires locaux ; des marionnettistes furent de nouveau amenés à donner des représentations ; on innova la technique théâtrale avec beaucoup de goût; il est seulement dommage que l'aide matérielle se soit accompagnée de telles entraves aux initiatives des artistes. Mais à partir des années 60, et surtout avec la Révolution culturelle, les pièces classiques furent interdites, seuls quelques opéras modernes furent jugés acceptables. Le théâtre de marionnettes, d'après les rares informations que l'on peut obtenir, aurait pu survivre dans certaines régions en jouant des adaptations des cinq ou six pièces considérées comme satisfaisantes du point de vue idéologique; mais beaucoup des troupes qui avaient été ressuscitées ont de nouveau disparu. Une troupe cantonaise, d'après un journal local, aurait demandé à jouer un opéra moderne avec des marionnettes, mais s'en serait vu refuser la permission. En 1972, l'agence de presse Chine Nouvelle a publié des photos montrant des marionnettes à tige qui donnent des pièces modernes. D'après ces photos, on a même créé une innovation : une manivelle placée en bas de la poupée permet de la faire tourner sur elle-même pour des danses empruntées à des minorités nationales.

Cette pression politique est d'autant plus dommage que l'on avait commencé par vouloir sauver le théâtre de marionnettes. On rechercha d'anciens marionnettistes qui n'avaient plus eu l'occasion de jouer depuis des années, on les invita à refonder une troupe, on les subventionna et on les encouragea à former des jeunes pour continuer la tradition. Une des initiatives les plus intéressantes fut l'organisation de congrès de marionnettistes, qui permirent des échanges entre troupes venant de différentes régions. Les essais de modernisation d'une troupe purent ainsi gagner le reste de la profession. Ces congrès furent souvent accompagnés d'une exposition, qui rassemblait d'anciennes marionnettes et des livrets; cela encouragea les artistes à renouer avec une tradition de qualité, alors que, sous la pression de circonstances difficiles, beaucoup de troupes ne jouaient plus qu'avec des marionnettes et des accessoires d'ordre inférieur. Deux congrès eurent lieu à Pékin, rassemblant les meilleures troupes de chaque province, d'abord du 3 au 13 avril 1955, puis du 22 janvier au 5 février 1960. D'autres congrès semblables furent organisés dans d'autres grandes villes. En novembre 1956, à Xi'an, la capitale de la province du Shenxi, il y eut un congrès semblable, où des marionnettistes d'Europe orientale avaient été invités. Les marionnettistes firent les uns pour les autres des démonstrations. Une exposition avait été organisée, montrant des poupées à gant, à fils, à tige. Toute une salle était réservée aux ombres; on y voyait les différents stades de la fabrication d'une ombre et les matériaux utilisés. Une autre salle contenait des instruments de musique et des livrets manuscrits, en particulier les quatre-vingt treize livrets appartenant à un seul marionnettiste, Li Rongtang, montreur d'ombres de Ankang. Parmi les documents les plus intéressants, figuraient les peintures faciales d'anciennes marionnettes des dynasties Ming et Qing, qui n'étaient plus en usage. Du 15 au 23 décembre 1958, un congrès à Fuzhou rassembla les meilleurs troupes de la province du Fujian, la région de Chine la plus riche pour le théâtre de marionnettes, où l'on trouve à la fois des marionnettes à gant, à fils, et des petites poupées de Chaozhou, maniées de derrière par des baguettes. Y rivalisèrent non seulement des marionnettistes vétérans, mais aussi des enfants de douze à seize ans, qui venaient d'être formés pour reprendre la tradition menacée d'extinction.

Un autre congrès, avec une exposition aussi importante que celle de Xi'an, eut lieu à Shanghai en avril 1959, au Palais de la culture des travailleurs. On pouvait y voir les caractéristiques des marionnettes et des ombres de chaque région. Pour les ombres, par exemple, leur juxtaposition montrait bien les différences entre celles de Luanzhou aussi fines que des papiers découpés, celles de la province du Hunan, plus grossières, mais plus vigoureuses et plus riches en peintures faciales, et celles de la province du Sichuan, non coloriées, plus simples, aux traits moins tourmentés. Parmi les têtes de marionnettes, celles sculptées par Jiang Jiazou, originaire de Xuanzhou, et celles de Xu Songnian, originaire de Zhangzhou, ressortaient comme des œuvres d'art de haute qualité.

L'avantage de telles rencontres était de créer une émulation parmi les troupes, alors que jusqu'ici chacune, limitée à l'horizon du district où elle avait l'habitude de jouer, n'était poussée à aucune modernisation. D'autre part, chaque marionnettiste avait toujours gardé jalousement les secrets de son art; il ne les transmettait qu'à ses disciples, qui devaient accepter de longues années d'apprentissage, et encore gardait-il souvent par-devers lui « le truc », le tour de main qui faisait sa supériorité, pour éviter toute concurrence. A ces congrès, au contraire, on essaya de briser cet état d'esprit. Les marionnettistes, venus de régions différentes, donnèrent des démonstrations, expliquèrent leur façon de jouer. Ils comparèrent leurs expériences et chacun put apprendre la technique des autres.

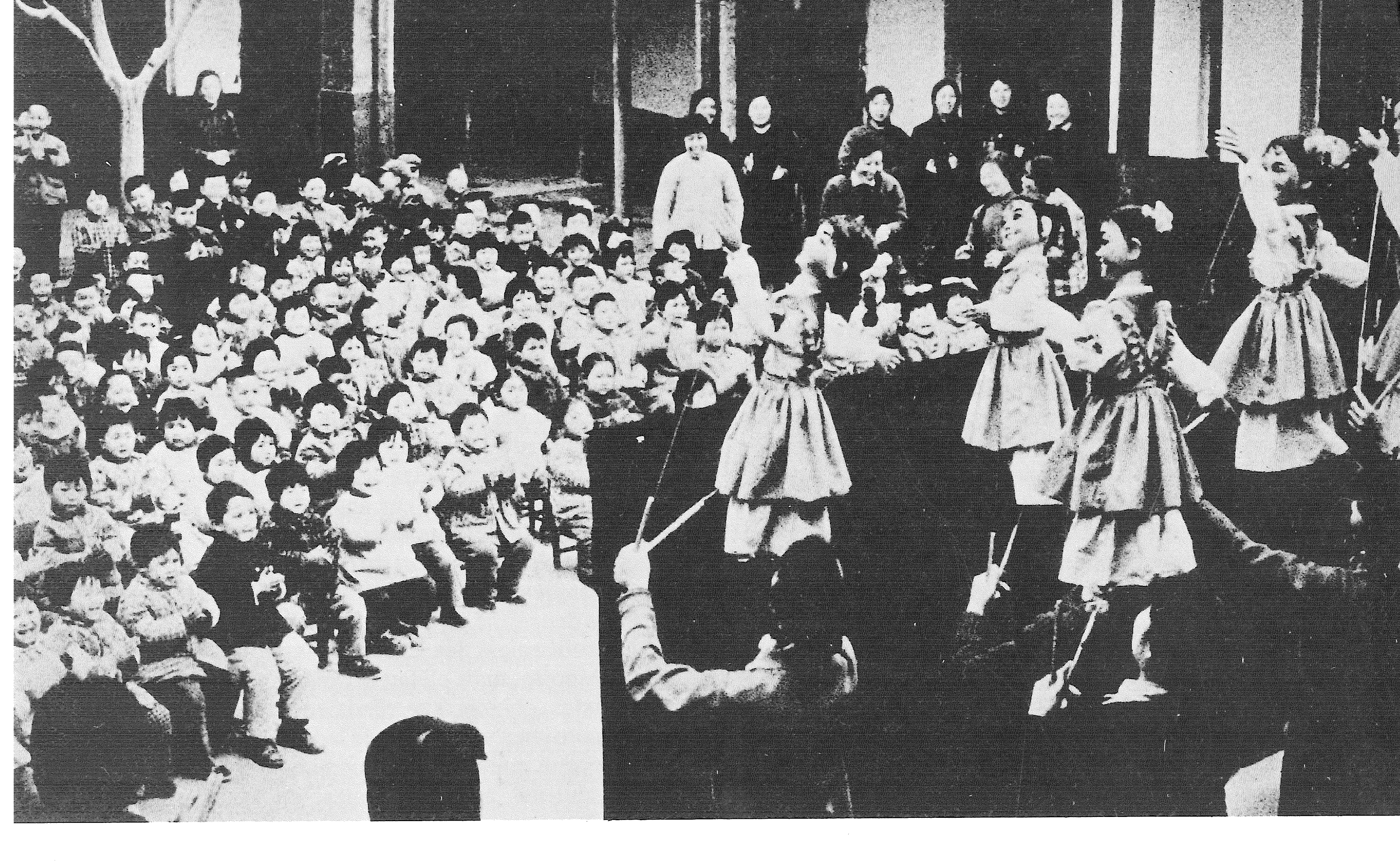
Les troupes chinoises purent même se tenir au courant de ce qui se faisait à l'étranger. Au cours de ces congrès, le ministre de la Culture fit inviter des troupes et des marionnettistes d'Europe centrale et orientale, où l'art des marionnettes est très développé. Les Tchèques et les Russes furent impressionnés de trouver en Chine un niveau aussi élevé, une technique tout à fait spéciale et inégalée dans certains domaines; mais ils purent aussi suggérer des modifications fructueuses. C'est ainsi que les poupées à tige, qui avaient des bâtons courbés à l'intérieur des vêtements pour commander les mains, furent munies pour certains personnages de bâ-

tons droits fixés au poignet à l'extérieur des vêtements, comme c'est le cas dans les autres pays, ce qui permet un maniement plus facile et, aux mains de pendre de façon naturelle le long du corps. Le visiteur le plus important fut le célèbre marionnettiste russe Obratzov, qui visita la Chine en 1952. Il rencontra Sun Kaidi, le grand spécialiste de l'histoire des marionnettes chinoises et put voir à Pékin et Shanghai les meilleures troupes, qui vinrent jouer spécialement pour lui. A son retour, il publia un livre sur le théâtre de marionnettes chinois, qui fut traduit en anglais, et qui est le seul ouvrage général sur le sujet. Son admiration fit beaucoup pour attirer l'attention sur l'art des marionnettes en Chine, auprès des Chinois eux-mêmes. Mais il ne faut pas s'en étonner : au Japon, la troupe du Bunraku était acculée à la disparition quand une dernière tournée aux Etats-Unis eut un tel succès que le gouvernement décida enfin de prendre en charge ce théâtre de marionnettes et de le sauver de l'extinction, car, comme le dit le proverbe chinois, « seul le bonze qui vient de l'étranger sait lire les soutras », ou, « le gingembre importé est toujours meilleur que le gingembre local ».

On découvrit dans le théâtre de marionnettes chinois un trésor national, jusque-là enfoui dans le mépris et l'oubli, digne d'aller à l'étranger représenter la culture chinoise. Le ministère de la Culture forma des troupes temporaires composées à cet effet des meilleurs artistes de troupes différentes et capables de monter un spectacle varié. Déjà au XVIII[e] siècle, le théâtre d'ombres avait été importé en Europe, où il fut adapté et devint célèbre sous le nom d' « ombres chinoises ». En 1767, des représentations furent données à Marseille et à Paris; en 1776, en Angleterre. Goethe le présenta en Allemagne à une exposition en 1774; pour son anniversaire, le 28 août 1781, il reprit les « ombres chinoises » pour faire jouer la *Vie de Minerve,* et le 24 novembre de la même année, il donna ainsi le *Jugement de Midas*. En 1927, des ombres chinoises furent présentées à l'exposition de Francfort, et des étudiants de l'université de cette ville donnèrent des représentations. En 1930, deux Allemands rapportèrent de Chine toute une malle d'ombres, et fondèrent la Société d'ombres chinoises. A Pékin, dans les années 40, un Français, Jean-Pierre Dubosc, avait rassemblé toute une documentation sur les marionnettes chinoises, et invitait des marionnettistes à donner des représentations chez lui. Mais c'est seulement après 1949 que les troupes allèrent en tournée jusqu'en Europe. En 1956, les marionnettes à gant de Zhangzhou (province du Fujian), avec les deux plus célèbres marionnettistes de la province, Yang Sheng et Chen Nantian, allèrent en Tchécoslovaquie, en Pologne et en U.R.S.S., et y jouèrent la pièce *Jiang Gan vole la lettre,* tirée de l'histoire des Trois Royaumes. Dans la même délégation, il y avait aussi un groupe de marionnettes à fils, qui jouèrent *Damingfu,* épisode du roman *Shuihu zhuan;* la troupe d'ombres de la province du Hunan, donna *Le Troisième prince trouble la mer,* et un extrait du roman *Le Voyage en Occident, La Montagne de feu.* Au cours de cette tournée, les artistes chinois donnèrent soixante deux représentations et passèrent à la télévision. L'année suivante, en 1957, le même groupe de marionnettes à gant et la troupe d'ombres du Hunan furent envoyés à Paris, à Bonn, en Suisse, en Yougoslavie et à Budapest, et donnèrent en tout quatre-vingt-huit représentations. A Paris, ils jouèrent au théâtre Marigny; malheureusement, si la salle convenait aux grandes ombres du Hunan, elle était beaucoup trop grande pour les petites poupées à gaîne et il était impossible de voir au-delà du dixième rang. Parmi les marionnettistes à gaîne qui vinrent à Paris, il y avait une jeune fille de seize ans, Wang Damin, qui n'avait étudié que pendant deux ans, après avoir fini ses études à l'école primaire supérieure. En 1960, des troupes des provinces du Fujian et du Guangdong participèrent à un congrès de marionnettistes à Bucarest et y obtinrent un deuxième prix. Ces tournées dans les pays européens subissaient les fluctuations de la politique étrangère chinoise, mais c'était la première fois que des marionnettistes chinois s'y rendaient. Jusque-là les troupes des provinces littorales de la Chine méridionale n'avaient tourné que dans les communautés chinoises d'Asie du sud-est, aux Philippines, en Malaisie, en Thailande. Des troupes de Taiwan sont allées aussi ces dernières années au Japon.

L'art des marionnettes fut également diffusé par le cinéma. Le studio central de Pékin filma deux courtes pièces jouées par des troupes de la province du Fujian : une nouvelle version d'une pièce classique, *Lu'anzhou,* jouée par des poupées à fils, et *Troubles au Palais céleste,* jouée par des poupées à gaine. La première pièce a été révisée : Lu Deng, qui défend un poste frontière contre les barbares est blessé, mais, au lieu d'être tué comme dans la pièce classique, il réussit maintenant à repousser l'ennemi. La seconde pièce est un passage célèbre du roman le *Voyage en Occident* : le Singe vole les pêches d'immortalité dans le Palais céleste et défait les divinités envoyées pour le punir. En mars 1957, une compagnie de Hong Kong, la Compagnie de la Grande Muraille, tourna la pièce *la Fée Hibiscus,* jouée par la troupe de marionnettes à tige de Canton. Le Studio artistique de Shanghai monta un film fait de trois pièces : *le Cheval est arrêté à la passe,* par des marionnettes à tige, *le Combat entre la grue et la tortue,* par le théâtre d'ombres de la province du Hunan, et *Yang Xiao bat le tigre,* par des marionnettes à gant. Au début des années 50, une compagnie de Hong Kong avait déjà eu l'idée d'utiliser les marionnettes au cinéma et elle sortit ainsi le film *le Prince du grand arbre,* mais, comme c'est souvent le cas lorsque des Chinois font quelque chose à Hong Kong, c'était une imitation de marionnettes à fils occidentales et le film n'est pas du tout représentatif du théâtre de marionnettes chinois.

La création de pièces modernes date d'avant 1949. L'opéra cantonais fut le premier à créer un répertoire moderne entre les deux guerres en adaptant des histoires chinoises nouvelles et même des pièces occidenta-



Marionnettes à tige modernes, spectacle pour enfants au Jardin d'enfants n° 1 de Pékin (Cl. Agence Chine Nouvelle)

les, comme il fut le premier à changer la musique en introduisant des instruments de musique occidentaux et des airs modernes. Le théâtre de poupées cantonais suivit cet exemple plus timidement, mais ce furent les premiers essais pour harmoniser une technique classique avec des thèmes modernes. Pendant la guerre de résistance au Japon, des troupes de marionnettes créèrent des pièces dans l'esprit patriotique, comme *Yutian s'engage dans l'armée,* jouée par une troupe d'ombres de la province du Hebei. Ensuite, au cours de la lutte entre nationalistes et communistes, on monta des pièces de propagande communiste, dont les meilleurs exemples sont *la Fille aux cheveux blancs,* et *le Mariage de Petit Noiraud le Second,* tirée d'une nouvelle à succès de Zhao Shuli. Après 1949, de nombreuses pièces modernes furent ainsi créées, et le théâtre de marionnettes suivit le mouvement. *Abandonner l'obscurité pour rejoindre la lumière,* raconte comment un soldat de Tchang Kai-shek, Li Zhengming, s'est servi d'un bâteau de guerre nationaliste pour rejoindre le continent; cette pièce a été créée par la Troupe expérimentale de Xuanzhou. *La Jeune insulaire* est l'histoire d'une jeune fille, Lihua, qui, en allant cueillir des fruits pour les soldats qui défendent le littoral en face de Taiwan, réussit à surprendre et à faire arrêter deux espions parachutés par les nationalistes; cette pièce fut montée par les petites poupées de Chaozhou maniées par des baguettes. On peut aussi signaler *Lutte nocturne sur la rivière Lianhua* jouée par le théâtre d'ombres, et ce ne sont là que des exemples entre beaucoup d'autres. Les thèmes modernes amenèrent les marionnettistes à introduire des marionnettes et des accessoires nouveaux, des avions, des bâteaux de guerre, des canons firent leur apparition; et il fallut aussi renouveler la musique pour qu'elle s'harmonise à ces thèmes, et on inclut même de la musique militaire.

A Taiwan, un même mouvement eut lieu : la seule différence est que la propagande anticommuniste tient la place de la propagande communiste. Une des pièces les plus célèbres du genre fut *la Femme cadre des bandits,* le mot bandit désignant les communistes. Cette pièce avait été créée par Lü Suchang pour l'opéra taiwanais, le *gezi xi,* et avait été montée par la troupe Wanhua lungfeng she, avant d'être adaptée par le théâtre de marionnettes à gaine. Mais ces pièces de propagande restèrent toujours trop pleines de bonnes intentions, leurs créateurs se sentirent toujours obligés de ne pas manquer à l'orthodoxie et les résultats furent décevants, même si souvent au départ l'intention n'était pas imposée de l'extérieur. Aussi la modernisation d'un Huang Junxiong, beaucoup plus libre intellectuellement, produisit des innovations bien plus intéressantes, sur lesquelles nous reviendrons.

Dans la même ligne, tandis qu'en Occident, on utilisa

parfois des marionnettes pour la publicité, on fit des essais en Chine pour s'en servir dans un but éducatif. Le Centre des communications de la sécurité prit des marionnettes pour parcourir les quartiers de Pékin et avertir les enfants de ce qu'il ne fallait pas faire dans la rue : les scénettes s'appelaient « Où est Petit trésor ? », « Dans la rue, on ne peut pas jouer », « Quand on marche la nuit », etc. L'agence du quartier est de la Banque populaire, également à Pékin, s'en est servi pour diffuser l'avantage de l'épargne et a monté une petite pièce, *la Mère Huang va visiter sa famille*.

Une des modernisations les plus importantes de l'époque contemporaine est la création d'un théâtre de marionnettes chinois enfantin. Traditionnellement en Chine, le théâtre de marionnettes n'est pas fait pour les enfants, on y joue l'opéra avec tout ce que cela comporte d'élaboration esthétique. Mais sous l'influence de l'Occident, où au contraire les marionnettes sont avant tout considérées comme une distraction pour enfants, on a créé des pièces enfantines. Certaines troupes se contentèrent d'adapter des opéras classiques, en particulier ceux tirés des aventures du Roi des Singes, le



Marionnettes à tige moderne avec manivelle pour faire tournoyer le personnage (Cl. Agence Chine Nouvelle)

héros du roman *le Voyage en Occident*. Elles réduisirent les parties chantées et simplifièrent l'intrigue. Mais on créa aussi des pièces spécialement destinées aux enfants. A Pékin, la Troupe de Marionnettes de Chine a ainsi monté *le Petit canard, l'heureux Petit ours, la Maisonnette sur la montage, le Lapin et le chat, le Petit gardien de buffles;* cette dernière pièce était tirée d'un court opéra où un jeune bufflier taquine une jeune fille. Dans *le Lapin et le chat,* le vieux Wang s'occupe d'un potager et d'un grenier. Il est aidé par un lapin et par un chat. Mais, tandis que le lapin est diligent et réussit à chasser un ours grâce à son astuce, le chat est paresseux et gourmand; il veut manger les poussins, et la poule, le coq et la chèvre se liguent contre lui pour l'en empêcher. Le vieux Wang finit par l'enfermer dans le grenier. L'intérêt de cette pièce est qu'on y mélangeait des acteurs et des marionnettes. Plusieurs troupes de la province du Fujian ont ajouté à leur répertoire *le Singe gourmand* et *l'Arrachage du navet,* cette dernière pièce étant tirée d'une nouvelle d'A. Tolstoy. La troupe du Guangdong a fait de même en imitant la technique du théâtre moderne parlé, copié sur celui de l'Occident, car son réalisme est plus accessible aux enfants. Elle a ainsi adapté une célèbre histoire chinoise, celle du grand historien de la dynastie Song, Sima Guang : alors que celui-ci, enfant, jouait avec des camarades, l'un d'eux tomba dans une grande jarre pleine d'eau. Il s'y serait noyé si Sima Guang n'avait eu l'intelligence de briser la jarre avec une pierre, au lieu de s'affoler comme les autres. Le théâtre d'ombres de la province du Hunan eut beaucoup de succès avec *le Combat de la grue et de la tortue,* qui fut joué à Paris en 1957.

Dans les grandes villes et dans presque toutes les localités de la province du Fujian, où les marionnettes sont si populaires, les marionnettistes ont aussi aidé les enfants des écoles à former de petits théâtres de marionnettes. A Amoy, par exemple, le marionnettiste Cai Wentan a enseigné les élèves de l'Ecole normale à manipuler les marionnettes à gaine et les enfants ont ensuite monté une pièce, *le Petit lapin intelligent*. En 1956, trois écoliers du lycée n° 1 de Zhangzhou (province du Fujian), Xu Zhuchu, Lin Shunlong et Lin Zhaoxiong, inventèrent une pièce, *la Grande courge,* qu'ils jouèrent avec des poupées à gaine. L'histoire racontait les luttes entre un paysan et un roi doué de pouvoirs magiques. Ils furent certes aidés par des marionnettistes de la ville, qui leur apprirent les tours du métier, mais ils réussirent à monter la pièce en deux mois et ce fut un tel succès qu'on en fit un film. En 1958, la troupe de marionnettes de Chengdu dans la province du Sichuan, au lieu d'être envoyée au travail manuel à la campagne ou en usine, reçut la mission d'aller jouer dans les écoles primaires et d'y pousser les élèves à les imiter. Dans ce théâtre joué par des enfants, au lieu d'utiliser les poupées finement sculptées des professionnels, dont chaque type de visage était fixé par une longue tradition, on se servait de ce qu'on avait à sa disposition, de bouts de chiffon, de papier maché, de petits bouts de bois, de légumes pour la tête et ainsi des marionnettes beaucoup plus variées et pleines d'inventions virent le jour.

Dans un théâtre de marionnettes si fortement lié aux règles strictes de l'opéra, il était difficile aux marionnettistes d'imaginer une autre façon de jouer et, lorsqu'ils montaient une pièce pour enfants, s'ils se rendaient compte qu'il fallait adapter le sujet, ils avaient trop tendance à convertir une histoire pour enfants en un opéra pour adultes : ils se servaient des mélodies et de la déclamation de l'opéra, simplement parce qu'ils avaient toujours fait ainsi et ne pouvaient concevoir une autre façon de faire. Mais ceci rendait la pièce incompréhensible pour des enfants. Remplacer les parties chantées par des dialogues utilisant le langage de la vie quotidienne, choisir une musique de fond moderne et quelques chansons enfantines leur paraissaient rejeter tout l'art du théâtre de marionnettes chinois. Une autre difficulté surgit avec le sujet. Les marionnettistes comprenaient bien qu'il fallait puiser dans les histoires simples, dans les livres pour enfants ou dans les manuels scolaires; un changement dans le répertoire les gênait beaucoup moins qu'une simple modification dans la technique de leur art. Mais ils devaient aussi compter avec les cuistres de l'idéologie. En 1954, à Pékin, la Troupe de Marionnettes de Chine avait adapté l'histoire d'A. Tolstoy, *l'Arrachage du navet*. Un paysan plante un navet qui devient si gros qu'il ne peut l'arracher. Sa femme, sa petite fille, le chien, le chat viennent l'aider, mais leurs efforts réunis n'arrivent toujours pas à sortir le navet de la terre. Enfin, une petite souris vient se joindre à eux et ils y réussissent. La leçon de l'histoire est que même un être très petit peut avoir son utilité. Les gardiens vigilants de la pensée correcte écrivirent aux journaux et revues, disant que la souris est un être nuisible et qu'on déformait le cerveau des enfants en la présentant comme un personnage sympathique. Le tollé fut si fort que la pièce fut suspendue. Deux ans plus tard, la pièce fut montée de nouveau, mais la souris fut remplacée par un autre animal. Les marionnettistes, devenus prudents, écrivirent à la *Revue d'art et de littérature* pour demander s'ils avaient le droit de changer ainsi l'œuvre d'un auteur, et pour expliquer la raison de leur modification. L'éditeur répondit que les critiques s'étaient attachées à un détail, avaient oublié la nature de l'œuvre d'art et avaient eu un point de vue trop étroit. Mais la revue devait avoir tort, car ses rédacteurs furent les principales cibles du Mouvement anti-droitiste en 1958.



Artisans fabriquant des marionnettes à tige modernes (Cl. Agence Chine Nouvelle)

Ombre de la province du Hebei, région de Luanzhou ▶



Chapitre II

LE THÉÂTRE D'OMBRES

Caractéristiques générales

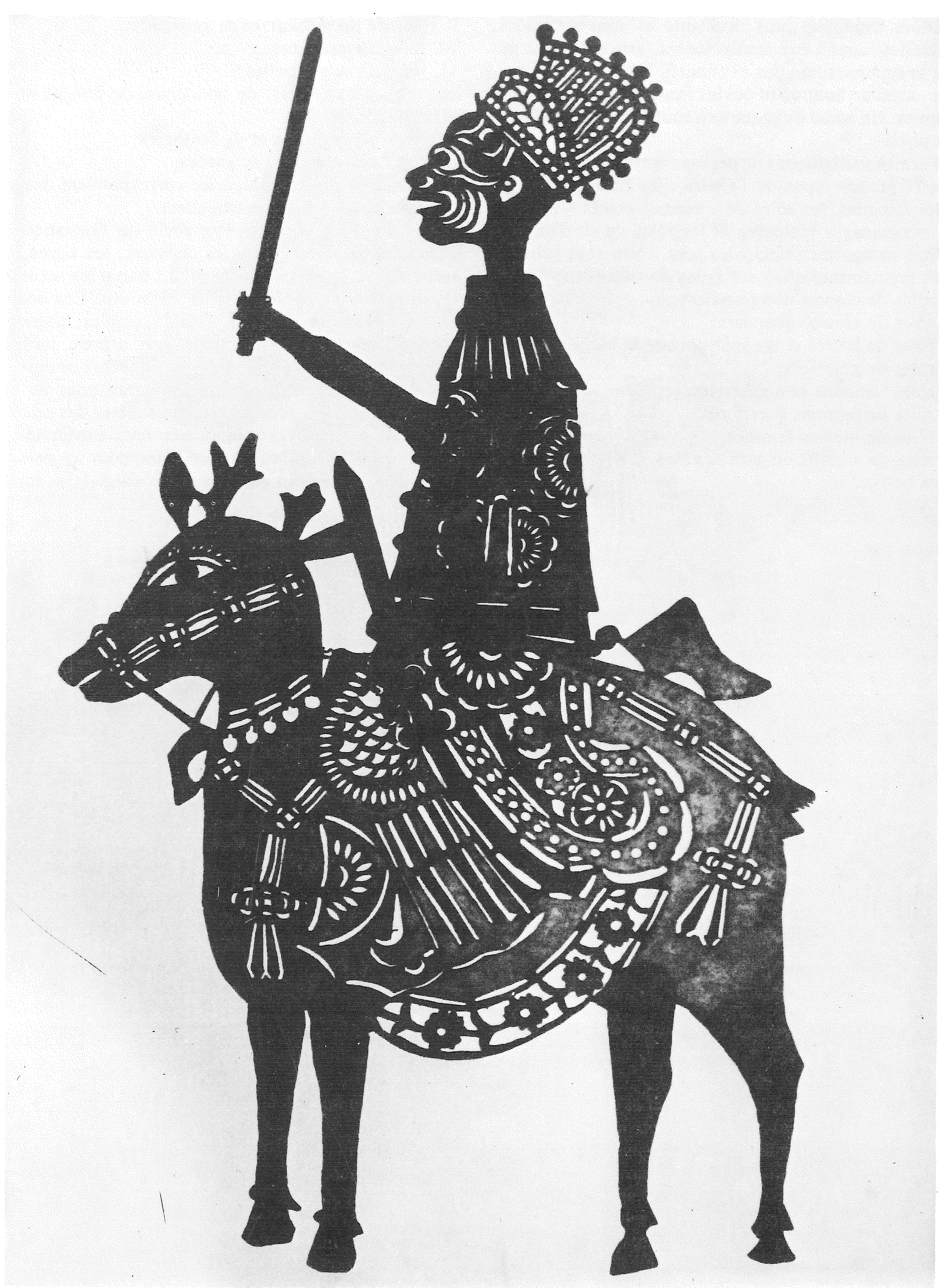
Les ombres chinoises sont des silhouettes découpées le plus souvent dans du parchemin. Elles sont maniées derrière un écran en toile blanche translucide. Elles sont divisées en plusieurs parties articulées, ressemblant un peu à nos pantins. Elles sont munies de baguettes perpendiculaires que tient le marionnettiste. Entre elles et celui-ci est placée une source de lumière. On les retrouve, avec des variantes, à travers toute la Chine et elles sont devenues célèbres en Occident sous le nom d'ombres chinoises. Ce théâtre d'ombres convient particulièrement bien aux pièces mythologiques et fantastiques.

Avant de montrer les différences régionales, il faut donner quelques indications générales, qui valent, avec des modalités, pour toutes les provinces.

Chacune des figurines combine plusieurs points de perspective en même temps, ce qui est à la fois un des principes de la peinture chinoise traditionnelle et de la peinture moderne occidentale, chez Picasso par exemple. Le visage peut-être de trois quarts, et la coiffe de profil, ou l'inverse; à l'intérieur même de la coiffe ou du visage, certains éléments peuvent être de profil, d'autres de trois quarts, d'autres encore de face. Le corps peut être de profil ou de trois quarts, mais on voit toujours les deux jambes, ce qui suppose une perspective de trois quarts, tandis que les pieds sont de profil. Donc, les différences entre profil, trois quarts, de face et de dos existent non seulement à l'intérieur d'une même silhouette, mais aussi à l'intérieur d'une seule partie de celle-ci. C'est la combinaison de ces différentes perspectives à l'intérieur d'une silhouette qui fait sa réussite, sans que le spectateur soit gêné par cette entorse au réalisme. Elle évite la monotonie et les limites d'une seule perspective dans un théâtre à deux dimensions.

Parmi les silhouettes, on distingue les personnages, les animaux, les décors et les accessoires. On peut diviser les silhouettes en deux grandes catégories : celles qui sont évidées, où seules les lignes du dessin sont gardées, et celles qui sont à moitié évidées, où les lignes sont au contraire évidées et où les surfaces entre les lignes sont gardées dans le parchemin. Ces deux sortes de silhouettes sont exactement complémentaires : dans les premières, les lignes sont en parchemin et les surfaces sont transparentes, dans les secondes, les lignes sont évidées et transparentes, et les surfaces sont pleines. On peut rapprocher ces silhouettes découpées dans du parchemin des figurines en papier découpé, appelées « fleurs de fenêtre » (chuanghua) ou « papiers découpés » *(jianzhi),* que l'on collait sur les fenêtres comme décoration. On peut imaginer que cet art typiquement folklorique n'est pas étranger à la technique des silhouettes, surtout que certains papiers ne sont pas découpés au ciseau, mais ciselés avec la pointe d'une lame tranchante, exactement comme les silhouettes en parchemin. Mais il existe une différence majeure : les papiers découpés sont très fragiles et forment un motif fixe, tandis que les silhouettes sont ciselées dans une





Ombre du sud de Taiwan. Combattant chevauchant un animal fantastique, personnage servant en particulier dans les pièces tirées du roman l'Investiture des dieux (*Musée Kwok On*). *Cl. D. Rolland*

◀ *Tête d'ombre pour femme de la province du Shenxi*

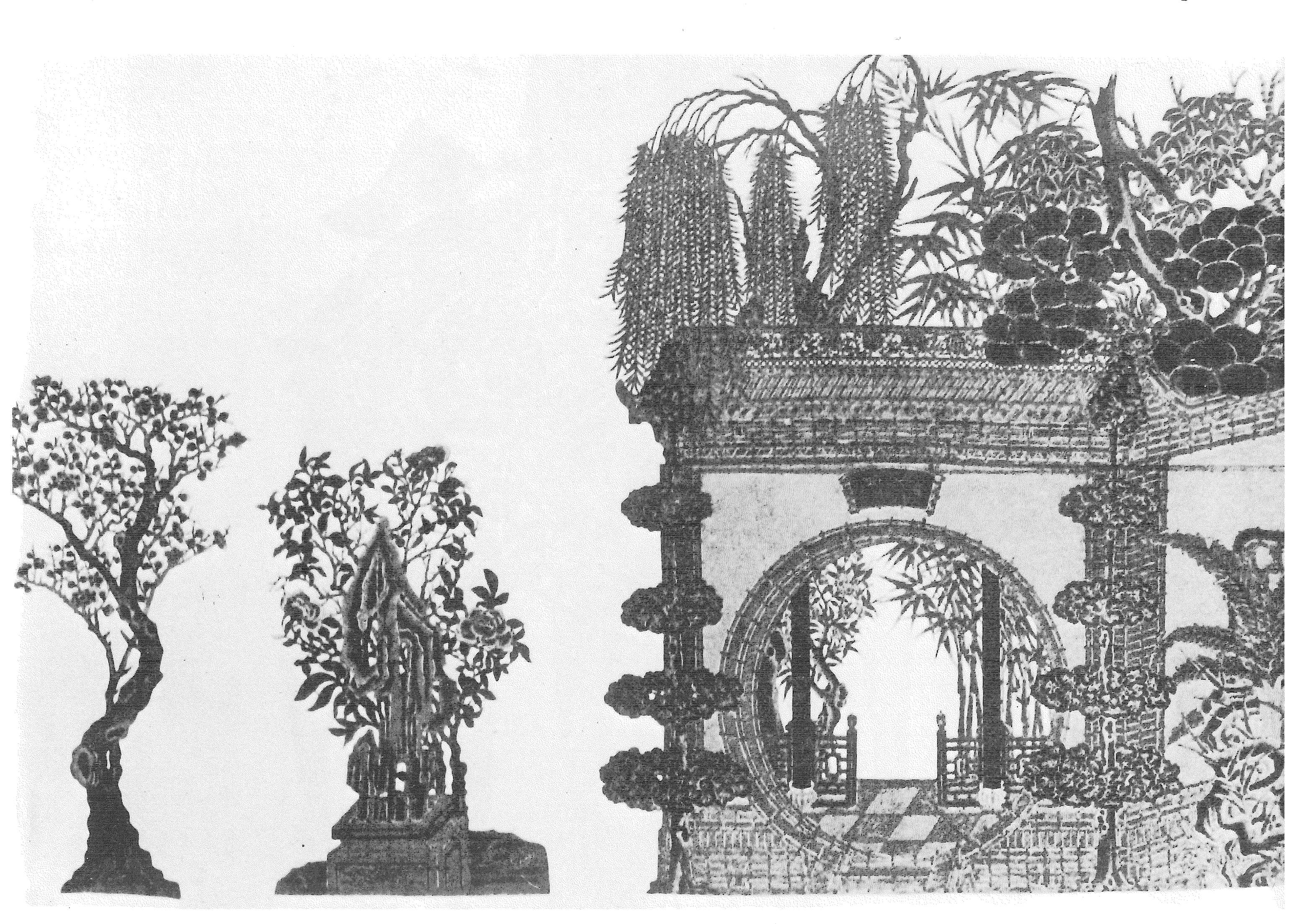
matière beaucoup plus résistante et sont articulées, étant destinées à être manipulées. L'articulation se fait par la superposition des extrémités des différentes parties, avec un bout de fil qui les traverse pour les garder réunies. Un nœud à chaque extrémité du fil tient celui-ci en place.

Parmi les silhouettes de personnages, on distingue les quatre grands types de l'Opéra : les rôles mâles, les rôles féminins, les rôles de « visages peints » (traîtres ou personnages violents), et les rôles de clowns. Ces quatre catégories principales sont à leur tour subdivisées pour former quatorze types de silhouettes :

1. rôles de clowns non guerriers;
2. rôles de clowns guerriers;
3. rôles de lettrés d'âge mûr portant la barbe;
4. rôles de guerriers;
5. rôles féminins non guerriers;
6. rôles de femmes guerrières;
7. rôles de vieilles femmes;
8. rôles de « coiffe en gaze », rôles de jeunes premiers sans barbe;
9. rôles de maréchaux et de généraux;
10. rôles d'empereurs;
11. rôles de rois rebelles;
12. rôles d'immortels, de bouddhas, de bonzes et de prêtres taoïstes;
13. rôles de monstres et de fantômes;
14. rôles de soldats et de gardes.

A chacune de ces catégories correspondent des vêtements et des visages particuliers.

Les animaux peuvent être réels ou fantastiques : parmi les premiers, on a les chevaux, les tigres, les serpents, les chiens, les chats, etc.; parmi les seconds, les dragons, les phénix, les licornes, etc. Les décors comprennent des maisons, palais, temples, pagodes, grottes, murailles, ponts, kiosques, arbres, jardins, montagnes. La seule règle est que ces décors ne doivent occuper qu'une petite partie de l'écran pour ne pas gêner la vision des silhouettes représentant des personnages; ils sont souvent placés aux deux extrémités de l'écran pour laisser le centre en blanc pour les personnages, car on ne peut pas avoir deux silhouettes super-



Décor pour un jardin. Ombres de la province du Shenxi





Tête d'ombre de la province du Shenxi

◀ *Personnage de l'Esprit-cerf. Ombre de la région de Pékin (Musée Kwok On). Cl. D. Rolland*

posées, celle du décor et celle d'un personnage. Les accessoires incluent les armes (épées, sabres, hallebardes, lances, haches, crochets, armes magiques...), les nuages, les véhicules (chars tirés par des chevaux, ânes, dragons, phénix; chaises à porteurs, brouettes, bâteaux...), les objets divers (plats, tasses, bols, lampes, pinceaux, pierres pour broyer l'encre, éventails, boîtes de toilette, parapluies, drapeaux, flèches de commandement, sacs, sorte de fouets courts en crin de cheval...), les meubles, en particulier les tables et les chaises. Parmi celles-ci, on distingue le bureau impérial, le bureau de commandant en chef, le bureau du juge, l'autel, la table ordinaire recouverte d'un tissu brodé descendant jusqu'aux pieds, le trône impérial, le fauteuil recouvert d'une peau de tigre, la chaise ordinaire.

Pour les personnages, on a deux parties interchangeables : la tête et le corps, qui sont rangés séparément par les marionnettistes. N'importe quelle tête peut être adaptée sur tous les corps, dans la mesure où la nature du personnage à représenter le permet. Chaque tête possède un cou assez allongé, et la pointe du cou se fiche entre les épaules, dans une fente formée par le haut du corps et une languette de cuir fixée par ses deux bouts au haut du corps, derrière les épaules.

Les têtes peuvent être de profil ou de trois quarts, avoir les joues pleines ou évidées. Dans les têtes de profil, appelées « moitié de visage », on voit un œil, le profil du nez et de la bouche, la moitié de la barbe. Les têtes de trois quarts, appelées « sept dixièmes de visage », sont d'habitude réservées à certains clowns, aux « visages peints », et aux démons; on y voit les deux yeux, tout le nez, toute la bouche, les trois quarts de la barbe. On a aussi quelques visages de face, ce sont des dieux ou des saints bouddhistes qui ne sont pas des personnages à proprement parler de la pièce. Certains visages ont des parties articulées, comme le menton du clown chauve, la mâchoire inférieure et les oreilles du singe Sun Wukong et du cochon Zhu Bajie, héros du roman *le Voyage en Occident*. Ces parties mobiles sont reliées par un fil au reste du visage; le marionnettiste les actionne en appuyant sur le fil avec une épingle. Il a en effet toujours à côté de lui une baguette avec une épingle fichée au bout, qui lui sert beaucoup dans les manipulations, en particulier pour débloquer des parties mobiles qui se bloqueraient au cours de mouvements.

A part les « visages peints » qui ne sont pas des personnages de traîtres, au visage traditionnellement poudré de blanc, et certains clowns, les autres personnages ont les joues évidées. En effet, à l'opéra, ces personnages auraient le visage poudré avec, sauf pour les traitres, un peu de fard rouge. Mais si on laissait la joue pleine et si on la peignait en blanc, elle prendrait vite une teinte jaunâtre à cause de la lumière qui est projetée sur la silhouette, et si on y peignait le fard, le rouge serait trop violent et on ne distinguerait plus les « visages peints », dont la peinture faciale est entièrement rouge, des autres personnages.

Dans les visages évidés, où seules les lignes apparaissent, la ligne du front est prolongée par l'arête du nez et se termine en 6 pour dessiner l'aile du nez; le bout du nez est pointu. La pupille ne doit pas être ronde, mais en demi-cercle. Le sourcil est souvent une courbe qui rejoint le coin de l'œil, mais pour les femmes, il peut être une ligne droite remontant vers la tempe. La bouche est un triangle très allongé, mais pour certains hommes jeunes, elle a une forme arrondie, comme une cerise. Les personnages jeunes n'ont aucune ligne supplémentaire à l'intérieur du visage, sauf entre le sourcil et les cheveux de la tempe, si le sourcil ne touche pas les cheveux, et ceci simplement pour assurer la solidité et la rigidité nécessaires. Par contre, pour les personnages d'hommes ou de femmes âgés, les rides sont indiquées par trois lignes qui partent en bifurquant du coin de l'œil et aboutissent sur la tempe; la même chose est répétée sur la joue en partant de l'aile du nez. Parfois, pour les vieilles femmes, ces trois lignes partent du coin de la bouche et non de l'aile du nez. Un épais cercle de parchemin est laissé autour des yeux des femmes âgées pour indiquer l'enfoncement des orbites. Enfin, dernier trait pour indiquer la décrépitude de l'âge, la ligne inférieure du sourcil est en dents de scie. Il s'agit là évidemment de traits généraux, qui laissent place à de nombreuses variantes. Par exemple, dans la province du Shenxi, les sourcils des hommes ne rejoignent pas le coin de l'œil et le front est très bas, alors que celui des femmes est bombé.

Pour les visages des ministres traîtres, le front est bombé, le nez ressort, les pupilles sont rondes et non en demi-cercle, la ligne du sourcil est parallèle à celle de l'œil et s'épaissit au milieu; parfois le second sourcil ressort du visage. La bouche doit être assez grande avec des lèvres épaisses. Deux lignes ondulées traversent la joue, l'une partant de l'aile du nez, l'autre du coin de l'œil, pour souligner le visage tourmenté et rusé des traîtres. Les visages de clowns évidés ont les mêmes caractéristiques que ceux des ministres traîtres; mais le coin de l'œil s'étend jusqu'à l'oreille et il y a un cercle de parchemin autour des yeux comme pour les vieilles femmes; ceci représente le maquillage propre aux clowns de l'opéra, qui portent une tache blanche autour des yeux. La bouche des clowns inclut la représentation des dents, marquées par trois petits carrés évidés, pour montrer un visage souriant. Elle est parfois rectangulaire et non en triangle. Parfois un rond de parchemin au milieu de la joue sert à indiquer un maquillage très rouge, drôle et grossier. Les vieux clowns peuvent avoir des lignes sur le front et des lignes sur la joue partant de l'aile du nez pour indiquer les rides.

Les visages aux joues pleines sont réservés aux « visages peints » qui doivent porter une peinture faciale de couleurs vives. Les lignes du visage sont indiquées, au contraire des visages évidés, par des traits en creux transparents; elles sont autrement identiques à celles des visages de ministres traîtres. La pupille ronde doit toutefois être séparée de la paupière inférieure. Deux arcs de cercle sur la joue soulignent le relief.



Grandes ombres chinoises qui servaient à la cour impériale (Musée Kwok On). Cl. D. Rolland

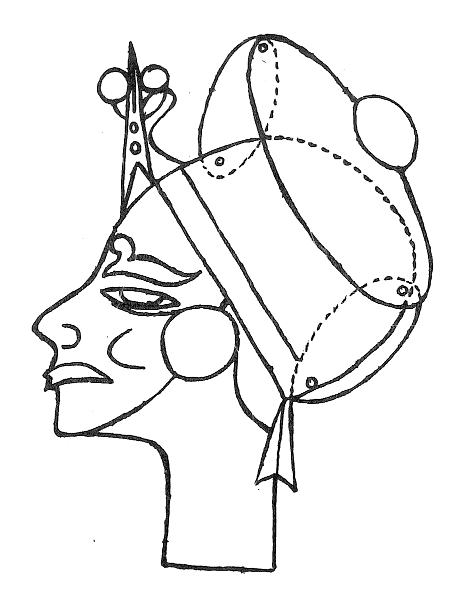
Certains clowns ont aussi des visages aux joues pleines. Dans ce cas, un rond évidé autour de l'œil rend le maquillage blanc propre aux clowns. Certains de ces visages de clowns aux joues pleines sont représentés de trois quarts, on y voit toute la bouche et les deux yeux. Les visages de trois quarts sont souvent à mi-chemin entre les visages pleins et les visages évidés.

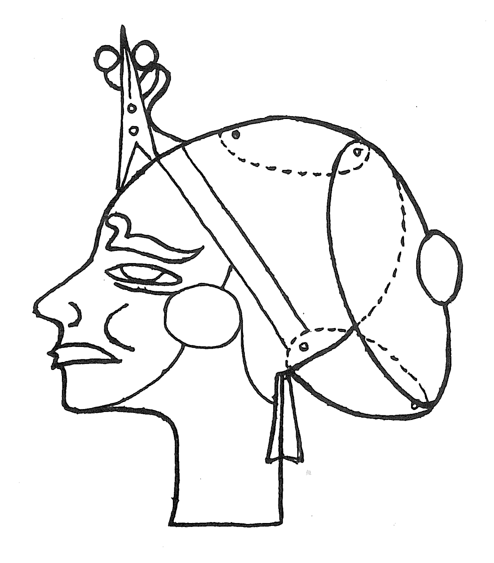
On compte de nombreux types de barbe; mais à part les différentes barbichettes et moustaches des clowns, on peut les diviser en deux grandes catégories : les barbes pleines et fournies qui se terminent en rectangle et cachent complétement la bouche, et les barbes de lettrés séparées en trois ou cinq parties effilées qui laissent voir à travers elles le dessin du menton et de la bouche. On réunit ces filaments de barbe par quelques petits traits de parchemin pour assurer plus de solidité à la silhouette. Dans les silhouettes de la province du Shenxi, les barbes sont en poils véritables collés au menton.

C'est dans les coiffes que l'on trouve sans doute le plus de perspectives différentes, suivant les parties de la coiffe. Le but est de montrer tout ce qui fait le style et la beauté de la coiffe. Certaines parties peuvent être mobiles, comme la décoration de la coiffe appelée « feuille de sagittaire », en forme de fer de lance, portée sur le devant de certaines coiffes, et qui y est attachée par une sorte de ressort en fer qui lui permet de vibrer, comme les pompons, les franges, les ailes des chapeaux de lettrés. Les motifs des broderies et les plis sont indiqués par des lignes évidées; une telle ligne doit séparer les parties qui comportent des couleurs différentes, sauf s'il s'agit d'un dégradé dans le même ton. Un bandeau noir sépare le front de la coiffe. Pour les ronds, il faut laisser des petits ponts en parchemin pour que le rond reste attaché au reste de la coiffe. Les parties brillantes sont évidées. Certaines coiffes sont faites de plusieurs parties articulées. Pour les longues plumes de faisan attachées derrière la coiffe des guerriers, le bord inférieur de la plume est en dents de scie. Pour les longues queues de renard que les chefs barbares portent sur la nuque, on les sépare par un trait évidé avec de petits ponts pour en assurer la rigidité. Les femmes portent des chignons et des coiffures de formes différentes, en « dragon couché », en « lingot », chignon d'immortelle, « coiffure de Suzhou », qui peuvent être dessinés de trois quarts ou de profil. Les bijoux portés dans les cheveux sont évidés puisqu'ils doivent briller.

Le corps proprement dit est en dix parties si le personnage porte un vêtement long et en onze parties s'il porte un vêtement court. Dans les deux cas, on a deux mains, deux avant-bras, deux bras, le haut du corps. Pour les ombres en dix parties, on a le bas du corps, de la taille au bas de la robe, puis les deux jambes avec les pieds. Pour les ombres qui portent des vêtements courts, on a deux cuisses et deux jambes avec les pieds. Certaines ombres ne comportent que trois, quatre, cinq ou sept parties, mais c'est très rare. Une ombre comme celle du personnage mythologique Nato a treize parties, car elle porte des vêtements courts et en plus, sous chacun des pieds, elle a une roue de feu.

D'habitude, la poitrine est de profil, et la taille et les jambes sont de trois quarts avec passage graduel d'une perspective à l'autre; les chaussures sont de profil. Certains vêtements sont d'une couleur unie, d'autres sont ornés de broderies. Il faut faire attention à relier les différentes broderies des différentes parties articulées en tenant compte que le raccord entre les différentes parties suppose une superposition sur un centimètre environ des deux parties de parchemin. Les broderies du haut du bras doivent être très fines pour ne pas masquer celles de la poitrine. Pour les motifs brodés, on peut soit évider les contours, soit laisser les contours en parchemin et évider l'intérieur des motifs. Les vêtements légers aux couleurs claires sont d'habitude ceux





Croquis d'une tête d'ombre avec coiffe qui peut bouger

dont seules les lignes sont gardées en parchemin. Pour les robes de cour, avec une broderie représentant un dragon surgissant des flots, les écailles du dragon sont évidées, tandis que pour les vagues, au bas du vêtement, seules les lignes sont évidées. Sur les armures, la plaque de métal qui protège le cœur est ronde, donc de face, tandis que la tête de tigre qui l'encadre est représentée de trois quarts. Les quatre drapeaux dans le dos sont tous apparents, mais vus de trois quarts, de l'avant ou de l'arrière. Si par dessus l'armure, le personnage porte une grande ceinture ornée de pièces de jade sculptées, cette ceinture est toujours représentée avec la partie antérieure plus basse que celle qui passe derrière le dos, invisible. Dans ce cas, pour ne pas embrouiller l'aspect général, l'épée accrochée à la ceinture passe derrière le dos et on n'en voit apparaître que la poignée et la garde à gauche, et la pointe en bas à droite. Si au contraire, le personnage ne porte pas de ceinture pardessus son armure, l'épée est dessinée dans son entier, passant devant le ventre et accrochée à la taille. Les cothurnes à haute semelle comportent trois lignes évidées : une pour séparer la robe de la chaussure, une pour séparer le haut de la chaussure de la semelle, parallèle à la première; la troisième perpendiculaire à celle-ci pour représenter l'arrière du talon. Pour les chaussures de femmes, qui jadis avaient de petits pieds bandés, on ne voyait apparaître que la pointe du pied effilée. Seule une femme vulgaire, comme l'idiote du village, était représentée avec des pieds larges. Dans les ombres de la province du Shenxi, le pied arrière est représenté avec le talon levé pour indiquer la marche.

Les mains sont représentées avec les doigts repliés sur la paume ou, comme dans la province du Shenxi, avec l'index et le majeur étendu.

Les animaux sont de profil avec la tête de trois quarts. Les petits animaux, comme les chiens, chats, oiseaux, sont en une seule partie ou plusieurs. La plupart des animaux fantastiques et le cheval sont en six parties : le corps avec la tête, les quatre jambes et la queue. Le cheval de combat est en sept parties : la tête est articulée et amovible pour pouvoir être décapitée au cours du combat. Les tigres et les léopards sont en huit parties : la tête, la queue, les quatre pattes et deux parties pour le corps, avec une articulation au milieu pour indiquer la souplesse de la démarche. Les dragons et serpents sont la plupart du temps en quatre parties.

Les tables et les chaises sont découpées dans une seule pièce de parchemin, avec une perspective unique; elles sont représentées de face ou presque de face, et vues d'en haut. Certains sièges sont toujours accouplés à certaines tables : par exemple, le bureau de maréchal avec le fauteuil recouvert d'une peau de tigre. Les véhicules comportent d'habitude une roue immobile faisant partie du corps de la voiture, et une autre, plus basse, mobile. Si le véhicule est tiré par un cheval ou un âne, on ne représente souvent qu'une seule roue et celle-ci est mobile.

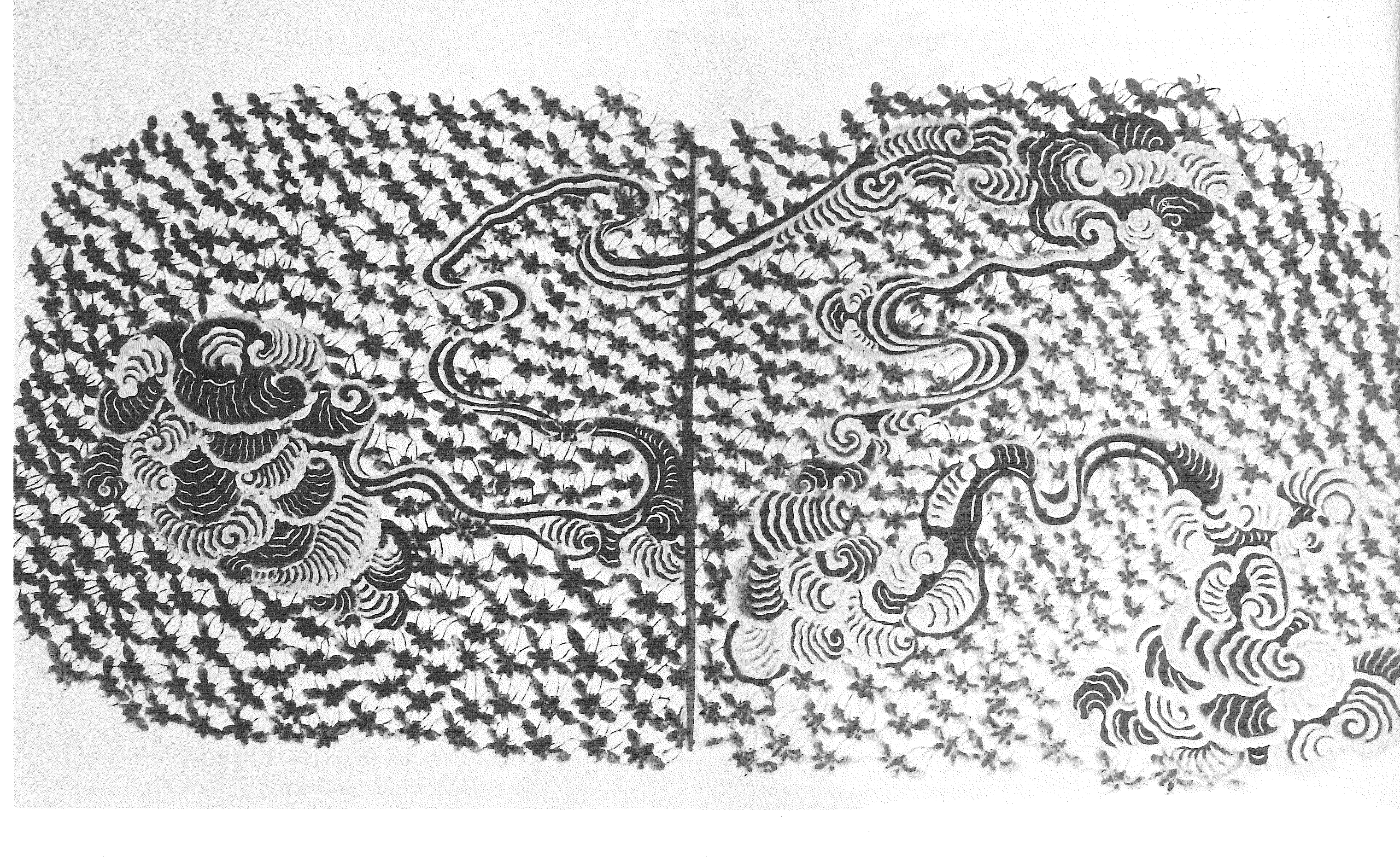
La règle générale est que ce qui devrait apparaître en blanc ou en couleur très claire est évidé; autrement, ce sont les contours qui sont évidés et à l'intérieur on a une surface de parchemin colorié.

On emploie un nombre limité de couleurs :le rouge, le bleu, le vert et le noir, avec les variantes plus ou moins foncées de chacune. Pour le rouge, on a le rouge foncé presque pourpre, et le rose. Le jaune n'est jamais utilisé car le parchemin est déjà jaunâtre, ni le blanc car avec l'éclat de la lampe, il prendrait vite une teinte jaunâtre lui aussi. Il faut utiliser des couleurs translucides. L'œil, le sourcil, les cheveux, la barbe, les ailes des chapeaux de lettrés, les plumes de faisan des coiffes de guerriers, les chaussures, sont en noir. Mais la barbe de certains personnages violents ou de rois barbares est en rouge. Les sourcils des vieillards et la barbe des hommes vieux ne sont pas coloriés. Il en est de même chez tous les personnages pour le cou, les mains, la semelle épaisse des cothurnes et les morceaux de jade qui ornent la ceinture. Les broderies qui recouvrent la table et les chaises sont d'habitude rouges. Les nuages et les drapeaux qui sont fichés dans le dos des généraux combinent le rouge et le vert. Pour les vêtements et les coiffes, les couleurs sont interchangeables, il suffit de respecter une harmonie des couleurs. Sur les silhouettes plus petites et plus finement ciselées du nord-est de la Chine, dans les provinces du Hebei, du Dongbei, du Shandong, on passe une couche d'huile de sophora pour les rendre luisantes et plus translucides. Ce procédé est copié maintenant dans d'autres parties de la Chine.

Dans le quart nord-est de la Chine, on utilise la peau d'âne, et les figurines sont petites et fines. En effet, la peau d'âne est plus transparente, elle se coupe bien, les bords restent nets, elle est à la fois souple et résistante et absorbe les couleurs sans que celles-ci forment des

Personnage au visage rouge en armure. Ombre de la région de Pékin (Musée Kwok On). Cl. D. Rolland ▶





Essaim d'abeilles. Ombre de la province du Shenxi.

nuages. Dans la province du Shenxi, on utilise de la peau de bovidé et ceci a été imité dans les provinces du Sichuan, du Hunan, et dans tout le sud. Dans certaines localités, on emploie de la peau de mouton. Il faut choisir la peau d'un animal tué et non de la peau morte, car elle est plus souple, plus facile à raser et plus translucide. On la laisse tremper dans de l'eau claire pendant un jour ou deux avant d'enlever les poils. On tend ensuite la peau sur un cadre pour la raser jusqu'à ce qu'elle soit translucide. Pour le haut du corps et les bras, on se sert des parties les plus minces de la peau, car là, on a besoin de la plus grande souplesse possible dans les mouvements. Pour le bas du corps, on choisit une partie de la peau un peu moins souple. Pour les jambes et tous les décors et accessoires, on utilise les parties les plus épaisses.

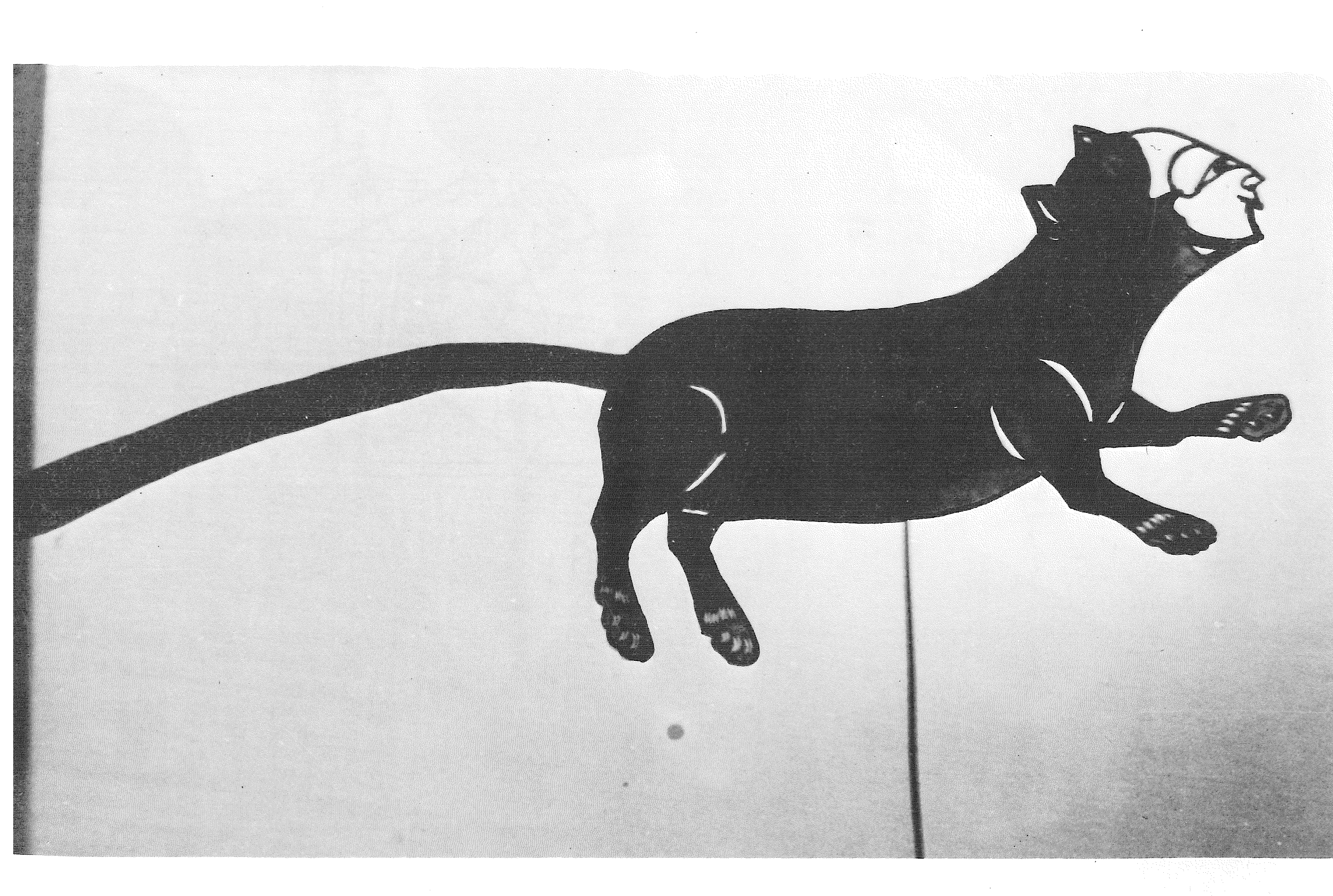
Le découpage des peaux est fait soit par des artisans spécialisés, soit par les marionnettistes eux-mêmes. On se sert de trois à cinq couteaux différents, dont la lame varie en épaisseur, et qui sont aiguisés comme des rasoirs. Mais le célèbre artiste de Shenyang dont le nom de famille était Guan ne se servait que d'un seul couteau. Le bout de la lame se termine en biseau pointu. Le manche est en bois et on entoure le couteau d'un linge en ne laissant sortir que le bout de la lame. On pose la peau sur une planche de bois tendre ou sur une couche de cire pour éviter d'émousser le tranchant de la pointe. On tient le couteau comme un pinceau, presque perpendiculaire à la peau, et on pousse la lame vers l'avant, le côté tranchant vers l'extérieur. A la fin du siècle dernier, le plus célèbre fabriquant de silhouettes était Li Xiang, qui en fabriquait de très grandes (de vingt-quatre pouces de haut) pour la cour impériale.

Jadis, si une troupe était trop pauvre pour acheter du parchemin, on utilisait aussi de l'écorce ou des feuilles de végétaux; mais les silhouettes n'étaient pas translucides. Parfois, malgré sa fragilité, on se sert aussi de papier. Pour cela, à moins que le papier ne soit assez fort, on colle deux feuilles l'une sur l'autre. On choisit du papier *fenlian* ou du papier dit coréen, ou encore à défaut, du papier à dessin ou du papier *daolin* épais. On passe une couche de colle sur les deux surfaces pour rendre le papier plus résistant et pour éviter qu'il n'absorbe les couleurs. On découpe plusieurs épaisseurs de papier en même temps et on obtient ainsi chaque fois cinq à dix figurines identiques.

Les dimensions des silhouettes varient d'une région à l'autre. Il y en a deux types très différents, celles du nord-ouest, du centre et du sud, assez grandes et plus grossières; celles du nord-est, plus petites et plus fines. Voici, à titre indicatif et plus pour les proportions que pour les dimensions, la grandeur des silhouettes d'une troupe de Pékin. La tête avec la coiffe varie entre deux et trois pouces, mais si on a un casque de général, elle peut atteindre trois pouces cinq. Le cou a zéro pouce huit, mais la plus grande partie se rentre dans le haut du corps. La partie supérieure du corps a deux pouces cinq, de même que la partie inférieure, les jambes ont deux pouces huit; mais la hauteur totale du corps est réduite à six pouces cinq après superposition pour coudre les parties entre elles. Les bras, après que ses trois parties aient été fixées ensemble, ont une longueur totale de quatre pouces trois. Ainsi, la hauteur totale varie entre huit et neuf pouces, ne dépasse jamais dix pouces, et la différence de hauteur est due à la hauteur plus ou moins grande de la coiffe. Un cheval, des pieds à la tête, mesure sept pouces six de haut.

L'écran s'appelle « la fenêtre aux ombres » *(ying-chuang)*. Sa grandeur varie suivant celle des silhouettes. Pour des silhouettes qui mesurent dix pouces ou moins, il a entre soixante et soixante-dix pouces de large sur trente à trente-cinq pouces de haut. Il est cloué à un cadre en bois démontable pour les tournées. Il est en papier ou en gaze blanche, maintenant souvent en toile de nylon. Il est parfois fait de deux morceaux de tissu cousus ensemble, la ligne de la couture coupant l'écran soit dans le sens vertical soit dans le sens horizontal. Il est entouré d'un large cadre en tissu, qui porte, brodé en haut, le nom de la troupe. L'écran est toujours légèrement incliné vers le public, pour que les silhouettes, lorsqu'on les pose sans les manipuler, restent toujours bien plates et pour que les décors et

Renarde se transformant en jeune et jolie fille. La tête peut pivoter et se transformer de nouveau en tête de renarde. Cette ombre sert dans les pièces où un esprit-renard se transforme en femme pour séduire un jeune homme esseulé et lui voler son « essence vitale ».
(Musée Kwok On). Cl. D. Rolland



accessoires ne tombent pas. La lampe située entre l'écran et les marionnettistes est accrochée au milieu et elle est recouverte d'un abat-jour en papier blanc pour éviter un point lumineux sur l'écran. Jadis, on utilisait une lampe à huile végétale, qui ne fume pas. Maintenant, on utilise l'électricité ; les ampoules sont parfois placées sur une barre au pied de l'écran. Même les meilleurs marionnettistes ne pouvaient pas toujours éviter de laisser voir l'ombre des baguettes qui servent à manipuler les silhouettes. On a pu remédier à cela avec l'éclairage fluorescent, qui assure en outre une meilleure diffusion de la lumière sur l'écran. Le long de la partie inférieure de l'écran, on a une planche recouverte d'un feutre de façon à pouvoir poser des personnages qui restent immobiles sans que la silhouette et la baguette qui la retient contre l'écran ne glissent. Les figurines posées à plat, s'il s'agit de personnages, sont, de temps en temps, légèrement agitées pour éviter une fixité peu naturelle.

L'écran est parfois deux fois plus large ou deux fois plus haut que la partie laissée visible au public. S'il est deux fois plus long, on peut préparer les décors de la scène suivante sur la partie qui n'est pas visible et on le fait glisser horizontalement au changement de scène. On peut le faire glisser lentement devant le public pour donner l'impression du paysage qui défile quand un personnage avance. Si l'écran est deux fois plus haut, on peut le faire descendre ou monter quand un personnage est supposé s'élancer dans les airs ou descendre sous terre.

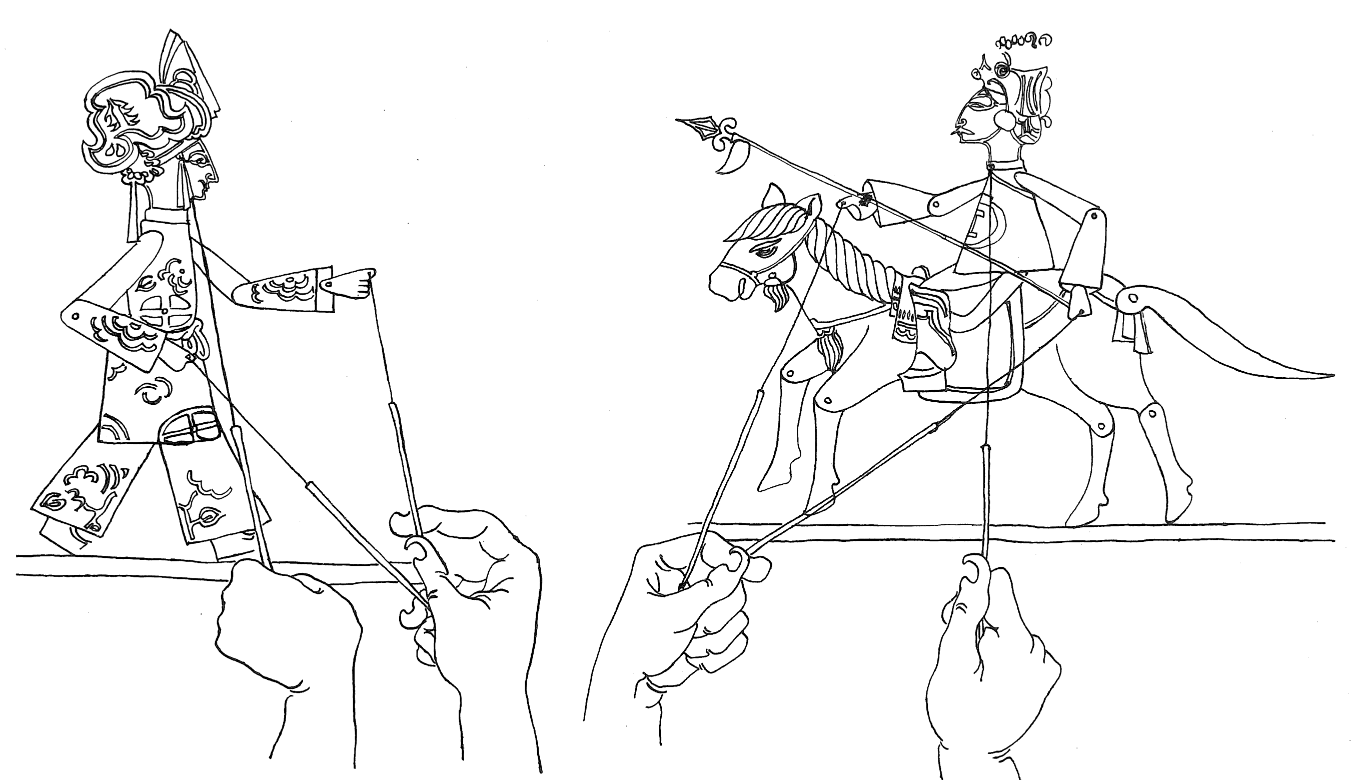
Avec la lumière électrique, on éteint entre les scènes pour masquer les changements de décors.

Pour la manipulation, la plupart des personnages ont trois baguettes. Le bout de la baguette est enfoncé dans un trou sur un petit bout de parchemin et celui-ci est collé ou agrafé à la silhouette. D'habitude, une baguette

Tête de l'esprit-cerf. Ombre de la région de Pékin (Musée Kwok On). Cl. D. Rolland ▶

La manipulation des ombres pour un personnage

La manipulation des ombres pour un cavalier



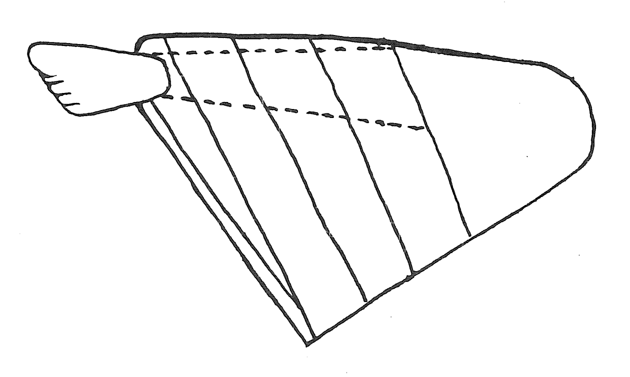


est fixée tout en haut du dos, et une à chaque main. Ces baguettes sont en bois, un peu plus longues que les baguettes pour manger. Si elles sont en fer, elles se terminent en crochet fixé à un fil de fer cousu dans le parchemin. La baguette en fer, qui a l'avantage d'être plus fine, est elle-même enfoncée dans une baguette en bois, plus épaisse, pour être plus facile à manier. Les mouvements du corps sont commandés par la baguette du cou, qui est tenue par le marionnettiste dans la main gauche. Celui-ci fait rouler les deux baguettes des mains dans sa main droite, entre le pouce et l'index, et entre sa paume et ses trois autres doigts. Si le personnage se saisit d'un objet quelconque ou s'il le passe à un autre personnage, il faut que cet objet soit muni d'une baguette. Pour tous les mouvements des bras et des mains, pour la marche et le grand écart, ces trois baguettes suffisent. Pour des mouvements de jambe plus compliqués, il faut une baguette avec une épingle fichée dans le bout pour accrocher la jambe ou le pied et les manipuler séparément. Certains personnages, comme Zhong Kui, le dominateur des esprits, ont une baguette fixée à chaque jambe, car ils doivent faire une danse spéciale. Pour les animaux, on a une baguette à la tête et une autre à la queue. Pour les chevaux avec un cavalier, il y a une seule baguette, fixée au ventre, que l'on tient collée à celle du cou du cavalier. On peut montrer celui-ci monter en selle, mais seuls les marionnettistes expérimentés arrivent à le faire sans montrer leurs doigts. D'habitude, un seul marionnettiste manipule les silhouettes; si bien qu'à un moment donné, une seule silhouette bouge, les autres sont simplement posées contre l'écran, et l'assistant passe et enlève les silhouettes au fur et à mesure. Mais dans les scènes de combat, il faut souvent deux marionnettistes. Quand un groupe de personnages avance, le marionnettiste tient toutes leurs baguettes dans une seule main. Il faut que les silhouettes et chacune de leurs parties soient bien collées contre l'écran, sinon, elles deviennent floues. Le théâtre d'ombres permet les apparitions et disparitions soudaines, les transformations de personnages, les combats d'armées célestes dans les airs, la marche sur les nuages, et il est le seul à pouvoir montrer les soixante-douze transformations du singe, héros du roman *le Voyage en Occident*. Il convient donc particulièrement aux pièces mythologiques.

Le théâtre d'ombres comporte un certain nombre d'effets spéciaux. Pour le bruit des sabots d'un cheval, on frappe une boîte vide avec un bout de bois ou on entrechoque deux morceaux de bambou. Pour la pluie, on secoue un van d'osier dans lequel il y a des pois. Pour le tonnerre, on fait tourner deux roues dentées avec une manivelle sur une boîte vide qui sert de caisse de résonance; ou on fait trembler une longue plaque de fer. Pour le vent, on frotte une latte de bois sur une longue pièce de soie tendue aux deux bouts sur un cadre de bois. Pour faire apparaître le feu sur l'écran, on a préparé un papier spécial qui, une fois allumé, se consume mais ne s'enflamme que quand on l'agite violemment ou quand on frappe dessus; si on veut produire des étincelles et de la fumée sans flamme, on le fait tourner en cercle très vite. On baisse alors la lumière pour que ces effets ressortent mieux. Pour produire de la fumée, le plus simple est de souffler de la fumée de cigarette à traver un petit tube dirigé vers le haut de l'écran. Quand une silhouette fait bouger une manche, sa barbe, une arme, ou si elle est secouée par les sanglots, on souffle légèrement sur la lampe pour que le mouvement soit plus gracieux, moins heurté.

Quatre trucages nécessitent des explications un peu plus détaillées et ils ne deviendront compréhensibles qu'à l'aide du croquis. Pour placer un objet sur une table, une théière par exemple, on découpe la théière dans le dessus de la table, puis on applique un bout de parchemin pour cacher le trou. On cisèle une théière qui doit avoir exactement la forme et les dimensions de celle que l'on vient de découper dans la table et on y fixe une baguette. Quand le personnage qui tient la théière la pose sur la table, on enlève le cache avec une épingle et on fait vite disparaître la théière que tenait le personnage. Il ne reste alors que le trou au milieu de la table et la théière apparaît en clair au milieu.

Quand une femme lève le bras, sa manche peut glisser et laisser apparaître son bras nu. La manche évasée vers le poignet est formée de volets qui peuvent se replier les uns sur les autres. Derrière la manche, on a le bras, et la main passe par une fente. Quand la main est levée, la fente glisse le long du bras vers le coude tandis que les volets de la manche se replient les uns sur les autres.



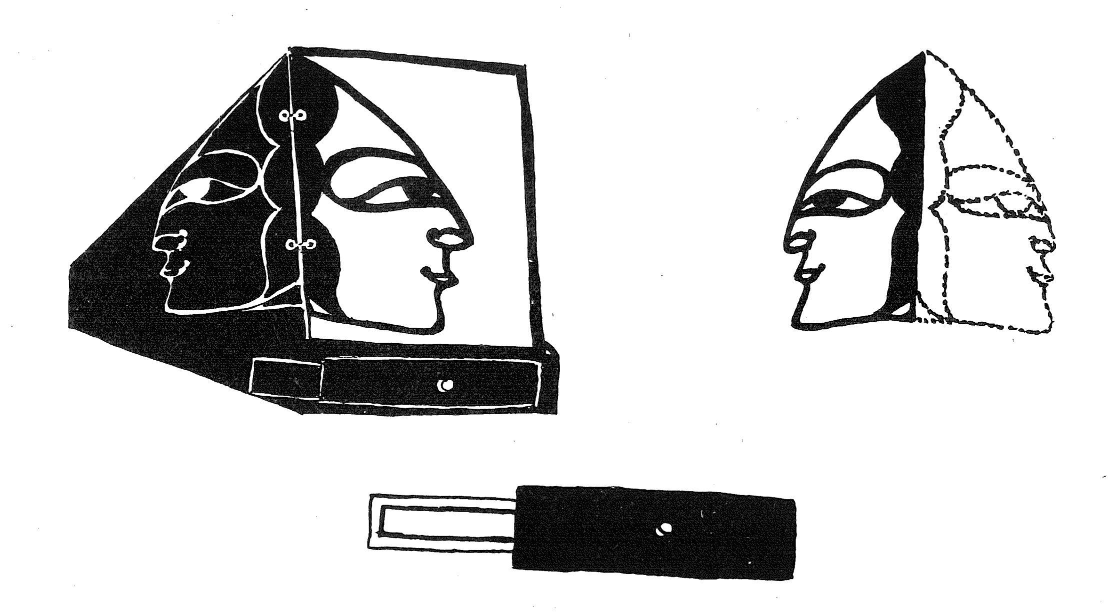
La manche se repliant en accordéon pour dénuder le bras

Certaines silhouettes peuvent même tirer à l'arc; on a une petite flèche découpée dans le cuir et la corde de l'arc est un fil que l'on tire avec une baguette munie d'un crochet.

Pour multiplier les ombres sur l'écran, par exemple quand l'armée des singes attaque le roi-buffle; on enroule plusieurs méches d'étoupe autour d'une demi-douzaine de baguettes, de façon à ce que la flamme de chacune soit assez forte. Une fois qu'on a appliqué la silhouette d'un singe par exemple contre l'écran, on place à 20 pouces environ de celui-ci une des baguettes enflammées. Puisqu'on a maintenant deux sources lumineuses, une deuxième ombre apparaît sur l'écran, plus grande que la première; et si on fait légèrement bouger la baguette enflammée de gauche à droite, cette deuxième ombre bougera dans le sens opposé. Si maintenant on ajoute une deuxième baguette enflammée, quatre ombres seront répétées sur l'écran. Si l'on place enfin six baguettes enflammées, c'est tout l'écran qui sera couvert d'ombres de singes. Si en outre on fait bouger ces baguettes d'avant en arrière, on aura l'impression d'avoir plusieurs rangées de singes. Ce procédé s'appelle « remplir l'écran de silhouettes ». Le manipulateur tient les baguettes enflammées serrées entre ses doigts.

Dans les boîtes de toilette chinoises, il y a un petit tiroir dans le bas et quand on soulève le couvercle, un miroir se dresse entre le haut du couvercle et la boîte. On découpe dans le parchemin une telle boîte ouverte avec le miroir en position. On découpe aussi la silhouette d'un visage de femme qu'on dissimule dans le triangle noir formé par le bord du couvercle et le cadre du miroir. Quand la silhouette féminine approche son visage du miroir, avec une épingle, on fait glisser le visage dissimulé derrière le triangle noir vers le milieu du miroir, et le reflet de la femme semble apparaître sur le miroir. Dans le bas de la boîte, on a une double épaisseur de parchemin : c'est une languette que l'on peut faire glisser sur le côté. Quand une femme approche sa main du tiroir, on fait glisser avec une épingle la languette de cuir vers le côté et on a l'impression que le tiroir s'ouvre. La femme sort alors un bijou du tiroir, ou une fleur, qu'elle fiche dans son chignon. Pour cela, on a découpé le bijou dans un bout de parchemin et on y fixe une baguette. Par ailleurs, on découpe dans le parchemin du chignon la place exacte du bijou, que l'on obture avec un cache. Le bijou est sorti de derrière la languette qui représente le tiroir comme si la femme l'en sortait et le plaçait avec sa main dans son chignon. A ce moment, on fait disparaître le bijou et le cache, si bien que la forme du bijou apparaît en clair sur le chignon. Sur la silhouette du reflet, on a de même découpé la forme du bijou que l'on recouvre aussi d'un cache. On enlève ce cache au même moment que celui qui est dans les cheveux de la femme; si bien que le bijou apparaît à la fois dans le chignon de la femme et dans le reflet.

Pour les personnages de pièces modernes, expérience qui a été tentée par plusieurs troupes pour adapter au théâtre d'ombres des thèmes contemporains dans la nouvelle ligne culturelle du gouvernement, on reprend la stylisation des visages traditionnels en changeant les coiffures. Les vêtements sont bien sûr modernes. Pour les femmes qui portent une jupe ou une robe, on divise la silhouette en dix parties et pour les parties de la jambe qui sont nues, on prend un cuir assez épais sans le colorier. Pour les personnages qui portent un pantalon, la silhouette sera en onze parties, avec une partie pour la cuisse et une autre pour la jambe. On retrouve dans les silhouettes modernes l'influence des dessins animés et des bandes dessinées. Il vaut généralement mieux évider les lignes du dessin et laisser les surfaces en parchemin.



Visage qui peut apparaître sur un miroir en pivotant le long du bord, et tiroir qui glisse sur le côté pour donner l'impression de s'ouvrir

Le théâtre d'ombres, comme l'opéra, comprend un orchestre pour l'accompagnement musical : les instruments à percussion, tambour, gongs et cymbales pour ponctuer les mouvements et instruments à cordes ou flûtes pour accompagner le chant, avec le tambour et le *ban,* sorte de cliquetttes, pour donner le rythme. L'orchestre est situé derrière le montreur. La musique et le chant diffèrent suivant les régions. Dans les pièces courtes humoristiques, les passages chantés sont peu nombreux; mais même les dialogues ont recours à une voix spéciale, comme les clowns à l'opéra, pour bien marquer que même dans les passages réalistes, nous sommes dans un univers théâtral et jamais dans le monde réel.

Le répertoire n'est pas particulier au théâtre d'ombres; les thèmes et les histoires sont les mêmes que dans le théâtre de marionnettes et que dans l'opéra. Il sera donc traité séparément. Il suffit seulement de signaler que certaines pièces, où le fantastique tient une grande place, sont mieux rendues par le théâtre d'ombres que par n'importe quelle autre forme théâtrale.



Le juge Bao Gong fait condamner le gendre de l'empereur. Ombres de la région de Pékin

Les écoles régionales

Le théâtre d'ombres de Pékin et de tout le quart nord-est de la Chine se divise en deux grandes écoles. On les appelle « école de l'est » et « école de l'ouest », car elles se partageaient ainsi dans la ville de Pékin : celle de l'est jouant surtout au bazar de Dongsi pailou, celle de l'ouest dans celui de Xisi.

L'école de l'est est appelée école de Luanzhou, car c'est son lieu d'origine; elle remonterait à la fin du XVI^esiècle. Avant la guerre sino-japonaise, il y avait encore à Pékin une vingtaine de troupes appartenant à cette école. Les plus célèbres étaient la Qing Min Sheng, dirigée par Li Junfeng, la Tong Le, dirigée par Zhao Haiyuan, la Zhi Sheng He, dirigée par Liu Kuan, la Le Chun Tai, dirigée par Chen Xu, la Kui Sheng He, dirigée par Yang Jiguang. Mais à Pékin même, il ne restait plus en 1955 qu'une seule troupe de cette école, la Troupe du Théâtre d'Ombres de Luanzhou, qui ensuite a disparu. Cette école était surtout répandue dans les districts de Luanzhou, Yueting, Changli, Qian'an, Fenrong, Tianyu, Funing, Suzhou, Zunhua, Sanhe, Pingzu, Tongzhou, Shunyi, Daxing, et dans les provinces du nord-est, du Liaoning, du Jilin et du Jehol. Les silhouettes sont découpées dans de la peau d'âne, si bien qu'on appelle cette école de l'est le théâtre d'ombres en peau d'âne. Les silhouettes sont assez petites, elles n'ont que huit pouces de haut; elles sont très finement ciselées et sont enduites d'huile de sophora pour les rendre plus translucides. Cette école utilise pour le chant une voix spéciale, appelée « voix tordue »; au début de ce siècle, deux artistes de Luanzhou, Li Xiu, qui chantait les rôles d'hommes, et Zhou Wenyou, qui chantait les voix de femmes, ont introduit des airs de l'opéra de Pékin et ont ainsi transformé le chant traditionnel du théâtre d'ombres.

Les montreurs devaient savoir lire, car ils suivaient fidèlement un livret manuscrit, appelé « rouleau d'ombres », terme qui désignait plus particulièrement les pièces à épisodes, comme l'histoire des dynasties Sui et Tang, celle des brigands du roman *Au bord de l'eau,* celle des généraux de la famille Yang, celle du général Yue Fei; il y en avait ainsi une quarantaine et il fallait parfois trois mois pour les jouer *in-extenso*. Les pièces courtes, au nombre d'une centaine, étaient appelées « pièces en un acte » et on en jouait parfois plusieurs dans la même soirée. Par la presse, on connait par exemple le répertoire de la plus célèbre troupe de cette école de Pékin, le Qing Min Sheng : il y avait de longues pièces à épisodes comme *les Cinq tigres pacifient l'ouest;* des pièces où des combats tenaient la principale place, comme *la Rencontre aux échecs, la Grotte sans fond, le Pont de la paix;* des pièces où le rôle principal est tenu par un personnage féminin, comme *la Troisième épouse éduque le fils, le Lauréat se prosterne devant la pagode;* et des pièces humoristiques comme *Battre Xiuzi et chahuter les jeunes mariés, la Jarre de nouilles à réparer*. Cette troupe était surtout célèbre pour les pièces dont le thème était tiré de l'histoire de la dynastie Tang. En 1938, le montreur principal Li Junfeng et son fils Li Tuochen, montèrent des pièces tirées de la Bible, *David et Goliath, la Fuite en Egypte, la Destruction de Sodome et Gomorrhe, l'Histoire de Daniel, la Descente de Jésus sur Terre*.

A Tangshan, dans la province du Hebei, le théâtre d'ombres de cette école était très célèbre. En 1956, il y avait vingt trois troupes professionnelles employant plus de cent vingt artistes, et les vieux ouvriers de la mine de Zhaogezhuang préféraient encore cette distraction aux activités des clubs ou à l'opéra. Ils y emmenaient les enfants en portant un petit banc sous le bras le samedi soir et le dimanche, et certains faisaient même trois kilomètres à pied pour venir y assister.

L'école de l'ouest est originaire de la province du Shenxi et sans doute au-delà de la région de Lanzhou. Elle était répandue à Pékin, dans les districts de Zhuozhou, Liangxiang, Yizhou, Laishui, dans l'est du Hebei, dans les provinces du Shanxi, du Henan, du Shandong, du Hubei. Comme le principal centre de cette école est Zhuozhou, on l'appelle aussi école de Zhuozhou.

Dans la province du Hebei, pendant la guerre contre le Japon, treize troupes se sont groupées pour former la Nouvelle Société des Ombres de la Grande Muraille; le but de cette société dans les régions libérées était de stimuler l'esprit de résistance à l'envahisseur et elle créa des pièces modernes appropriées, comme *Yutian s'engage dans l'armée, la Fille aux cheveux blancs, la Vengeance des larmes de sang*.

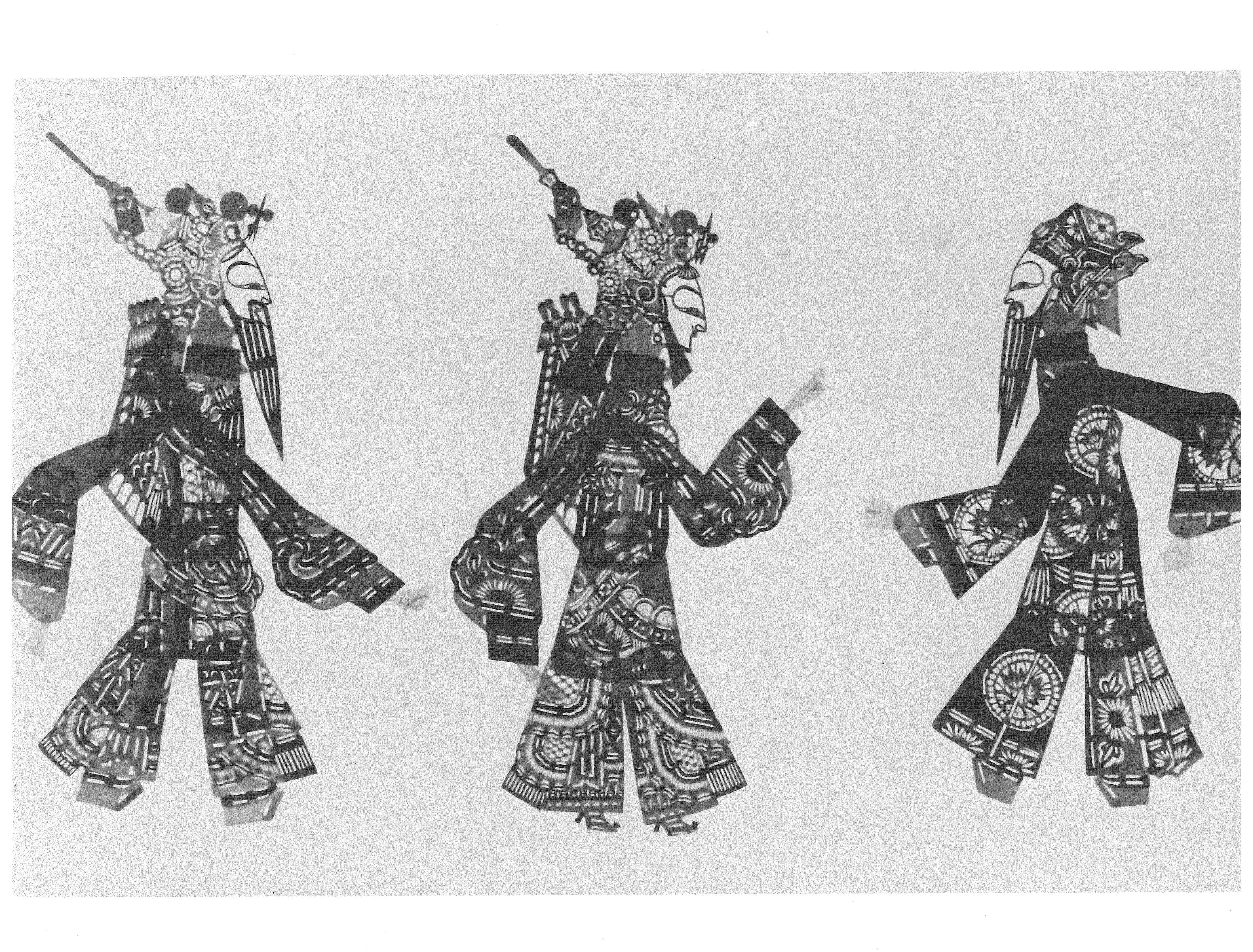
La troupe de théâtre d'ombres de la province du Heilongjiang est très célèbre. Elle a joué à l'automne 1959 dans un petit théâtre de Pékin, à la sortie de la porte Qianmen, les pièces suivantes : *Monsieur Dong Guo en danger par bêtise*, deux épisodes du roman *le Voyage en Occident, Troubles au Palais Céleste, le Cochon aux Huit Vœux abandonne son épouse* et *Vieux Li à la*



Personnages et décor de palais découpés dans de la peau d'âne. Ombres de la région de Pékin (Musée Kwok On). Cl. D. Rolland



Le singe Sun Wukong se battant avec l'Esprit-léopard. Ombres de la région de Pékin



Ombres de la province du Hebei, région de Luanzhou



Personnage et cheval noir. Ombres de la province du Shandong



Ombres de la province du Shanxi

Ombres de la province du Hubei ▶

queue pelée. Cette dernière pièce est tirée d'une légende populaire de la province du Heilongjiang : le Vieux dragon noir, Wong Heilong est la réincarnation du Vieux Li, qui toute sa vie avait été un brave homme et qui devenu dragon aprés sa mort, continue à aider les paysans locaux; il joint ses efforts à ceux-ci pour vaincre le Dragon blanc, personnage malfaisant. Au festival des marionnettes et des ombres tenu à Pékin du 22 janvier au 5 février 1960, cette troupe du Heilongjiang a choisi cette pièce basée sur le folklore local et elle l'a fait jouer non pas par des montreurs vétérans, mais par les jeunes qui apprenaient le métier à l'intérieur de la troupe.

On retrouve du théâtre d'ombres à Jilin, dans les provinces du Shandong et du Shanxi. A Taiyuan, par exemple, la Troupe d'Ombres et de Marionnettes de la ville de Taiyuan jouait tous les jours, après le déjeuner, entre douze heures et douze heures quarante-cinq, et le soir, dans un petit théâtre du Théâtre des Conteurs et Chanteurs du Peuple, dans le grand marché. La même troupe donnait des représentations de marionnettes à fils et de théâtre d'ombres; elle jouait à la fois des pièces particulières à l'opéra local ou *Jinju* et des pièces communes à tous les répertoires, comme *la Robe impériale exécutée, la Fille de l'empereur se fait battre, le Dragon s'unit au Phénix, la Fête des pêches d'immortalité*.



Mais dans la moitié septentrionale de la Chine, la région qui partage avec celle de Pékin la réputation la plus grande pour le théâtre d'ombres est celle du Shenxi. Xi'an, la principale ville de la province, avait été la capitale sous les Tang (618-907); et si le théâtre d'ombres est venu, comme certains le pensent, de l'Inde à travers l'Asie centrale, il aurait d'abord été introduit dans cette région, qui se trouve au nord-ouest, à l'une des extrêmités de la route de la soie. On y retrouverait donc le théâtre d'ombres le plus ancien. Il s'est ensuite différencié en diverses écoles locales, les différences portant surtout sur la musique et parfois aussi sur le fini ou la grandeur des silhouettes.

Quatre écoles ont les traits communs suivants : les silhouettes, découpées dans de la peau de bovidé, ont à peu près entre six et sept pouces de haut, mais il parait qu'elles étaient jadis plus grandes; un seul chanteur chante tous les rôles, modifiant sa voix en conséquence : les mélodies sont proches de celles de l'opéra local ou *bangzi*.

Le répertoire en serait plus ancien; il est entièrement transmis oralement, de génération en génération, et les montreurs ne se servent donc pas de livret quand ils jouent. Les silhouettes sont plus grandes que celles de l'école de l'est; elles ont environ vingt pouces de haut; elles sont plus grossières aussi, mais finement ciselées; elles sont découpées d'habitude dans de la peau d'ovidé et elles ne sont pas enduites d'huile. Les petites silhouettes si fines de l'école de l'est sont d'ailleurs particulières, tandis que celles de l'école de l'ouest ressemblent en gros à celles que l'on retrouve ailleurs en Chine. A Pékin, les deux troupes les plus célèbres au XX[e] siècle appartenant à cette école étaient la Bi Yong Sheng et la Nan Yong Sheng. Cette dernière troupe appartenait à la famille Lu et elle a été fondée au XIX[e] siècle par Lu Decheng, qui était célèbre pour chanter les rôles de femmes respectables. Son fils, Lu Fuyuan, excellait dans les rôles d'hommes jeunes, et il a changé le nom de la troupe en Troupe de théâtre d'ombres Xiang Shun. A la troisième génération, Lu Yaofeng, célèbre comme son grand-père pour les rôles féminins, changea encore le nom de la troupe après la Révolution de 1911; elle s'appela désormais la Troupe de théâtre d'ombres De Shun. Lu Yaofeng avait cinq fils capables, comme tout montreur, de chanter tous les rôles, mais chacun excellait dans un rôle particulier. Son répertoire de base était formé par les « Huit longues pièces à épisodes de la capitale ». Celles-ci comprenaient quatre histoires mythologiques, *le Serpent blanc, la Boîte du chaos originel, le Voyage en Occident* et *Xiao Kai Shan;* et quatre pièces historiques, *les Généraux de la famille Yang, la Pacification des Tang du sud, Bei Jie Hong Lo,* et *Xiang Lian Pa*. Mais la troupe jouait aussi d'autres pièces, comme *Fen Zhuang Lou* ou *les Annales des héros de l'antiquité,* et des pièces humoristiques. Après la Libération, elle inclut des pièces modernes, *Yutian s'engage dans l'armée, la Fille au cheveux blancs, la Guerre de soutien à la Corée et de résistance à l'Amérique*. Après le festival du théâtre d'ombres et de marionnettes qui eut lieu à Pékin en avril 1955, la troupe subit l'influence du théâtre d'ombres de la province du Hunan, et transforma la mise en scène de





Têtes d'ombres de la province du Shenxi

◀ *Guerriers à cheval. Ombres de la province du Shenxi*

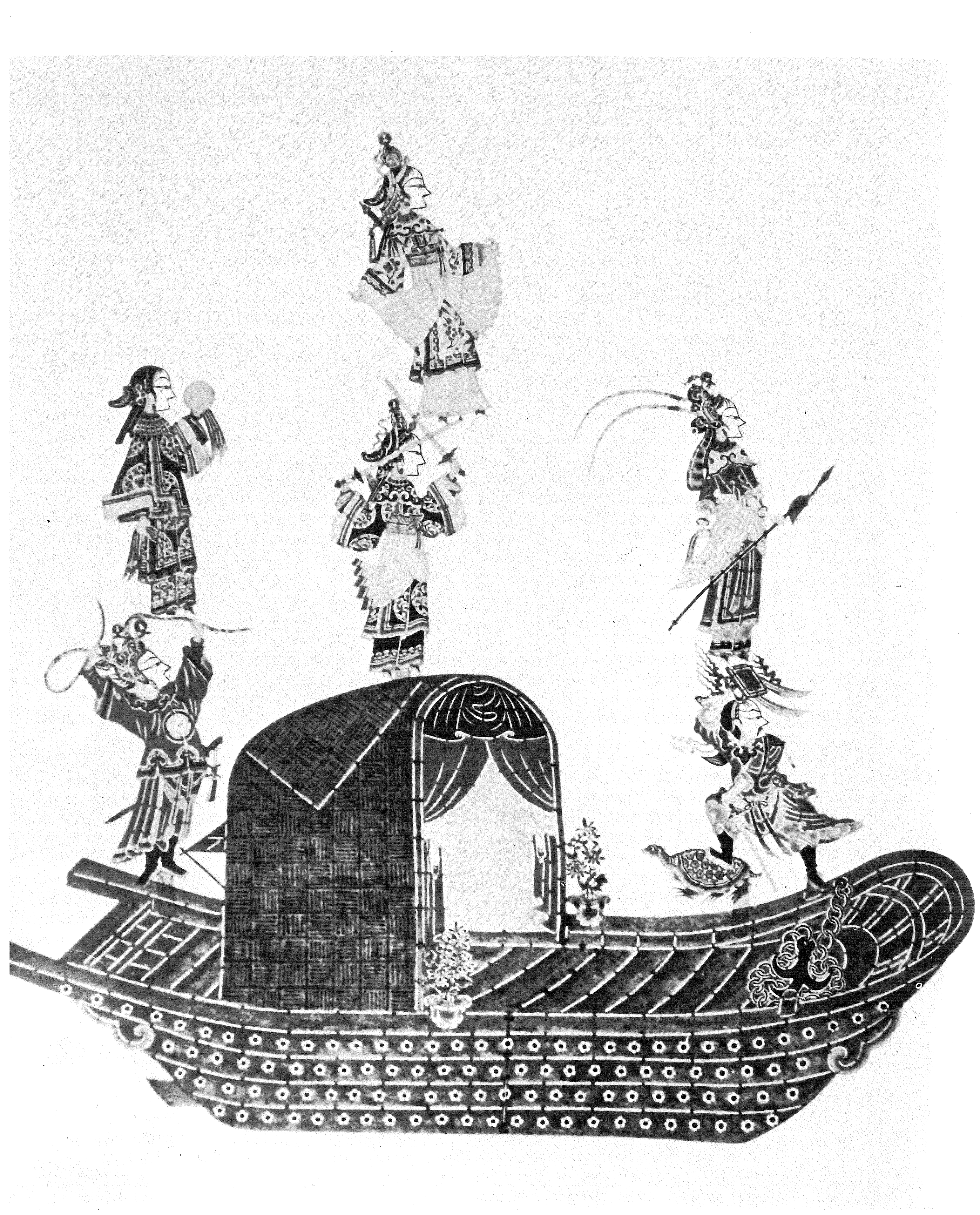
plusieurs pièces, en particulier d'épisodes tirés du *Voyage en Occident*, lui emprunta des pièces comme *la Grue et la tortue, le Corbeau et le renard, les Soucis d'Eisenhower*. En 1958, la troupe joua pendant plusieurs semaines au quartier des bateleurs du Pont-du-ciel, et en 1959 au parc de Beihai et à la télévision. Mais même cette dernière troupe du théâtre d'ombres à Pékin ne jouait que rarement. Un article du *Quotidien des ouvriers*, du 3 juin 1957, déplore déjà qu'on laisse ce genre tomber en désuètude et signale qu'une Française appartenant à une délégation qui visitait la Chine, n'avait pas réussi à voir le théâtre d'ombres dans la capitale du pays même où ce théâtre a été créé; elle a pu seulement rencontrer un des membres de la troupe, Lu Jingda, qui ciselait des silhouettes à la Coopérative d'arts artisanaux pour la vente aux touristes et qui se plaignait d'avoir été affecté à ce travail alors qu'il aurait préféré jouer. Le théâtre d'ombres a dû disparaître de Pékin après 1965.



Ombres de la province du Qinghai

Serpent Blanc et Serpent Bleu partant à l'attaque du monastère du Mont-d'Or. Ombres de la province du Shenxi ▶

L'école des « Ombres à lanterne pour clochettes » *(wanwan dengying),* répandue dans la région au sud de la rivière Wei, utilise deux clochettes de métal sans battant reliées par une cordelette qu'on entrechoque pour marquer le rythme. Cet instrument viendrait du Tibet et il a été repris dans l'opéra de Pékin. Le chant est accompagné maintenant principalement par la guitare ronde ou guitare en forme de lune, qui a remplacé le *pipa* ou luth en forme de demi-poire, dont on pince les cordes un peu comme celles de la harpe occidentale. Une troupe comprend sept personnes, cinq musiciens, un montreur principal, appelé « celui qui tient les baguettes », et son assistant. Le chant est assumé par le montreur principal ou, parfois, par le joueur de guitare. Le répertoire comprend surtout des histoires d'amour; le chanteur suit un livret manuscrit; les pièces les plus célèbres de cette école, comme *le Juge des enfers, le Palais des nuages pourpres du couchant,* ou *Hu Di s'emporte contre le Juge des enfers* auraient été écrites par un lettré de l'époque Qianlong (1736-1795), Li Qiuyan. Elles seraient ensuite passées dans l'opéra local et de là, dans l'opéra de Pékin.



L'école des « ombres à lanterne de conteurs » ne différait de la précédente que parce qu'elle utilisait en plus la flûte et qu'elle marquait le rythme avec « un poisson de bois », énorme grelot en bois creusé et percé d'une fente qu'on frappait avec une baguette. L'origine de cette école est sans doute dans les conteurs du genre *daoqing,* qui psalmodient leur récit en le scandant avec le « poisson de bois ».

L'école des « ombres à lanterne *wogong* », sans pouvoir préciser le sens de l'expression *wogong,* se servait de silhouette très finement ciselées, un peu plus grandes que celles des deux écoles précédentes. Elle est répandue dans les régions de Fuping, Jingyang, et Sanyuan. Au lieu de la guitare en forme de lune, c'est une guitare à long manche avec une caisse de résonnance recouverte d'une peau de serpent et trois cordes, appelée « trois cordes », qui est le principal instrument de musique pour accompagner le chant. On marque le rythme en frappant une latte de bois avec une baguette. Seul le marionnettiste principal chante tous les rôles. La principale caractéristique de cette école est dans le répertoire; elle joue surtout des pièces à épisodes empruntées aux grands romans classiques, *Au bord de l'eau, l'Investiture des dieux, l'Histoire des dynasties Sui et Tang, l'Ardeur du héros Ming*. Le répertoire de cette école était appris par cœur, il n'y avait pas de livret; et les pièces n'avaient pas le caractère raffiné et littéraire des deux écoles précédentes. Mais cette école était célèbre pour le maniement des silhouettes, en particulier dans les scènes de combat, et un seul montreur en tenait jusqu'à huit en même temps. La réputation du Maître Zhao, Zhao Xianggong, à l'époque Guangxu (1875-1908), s'était répandue dans toute la province.

L'école des « ombres à lanterne *xianban* » ne différait de la précédente que parce qu'elle utilisait des mélodies différentes.

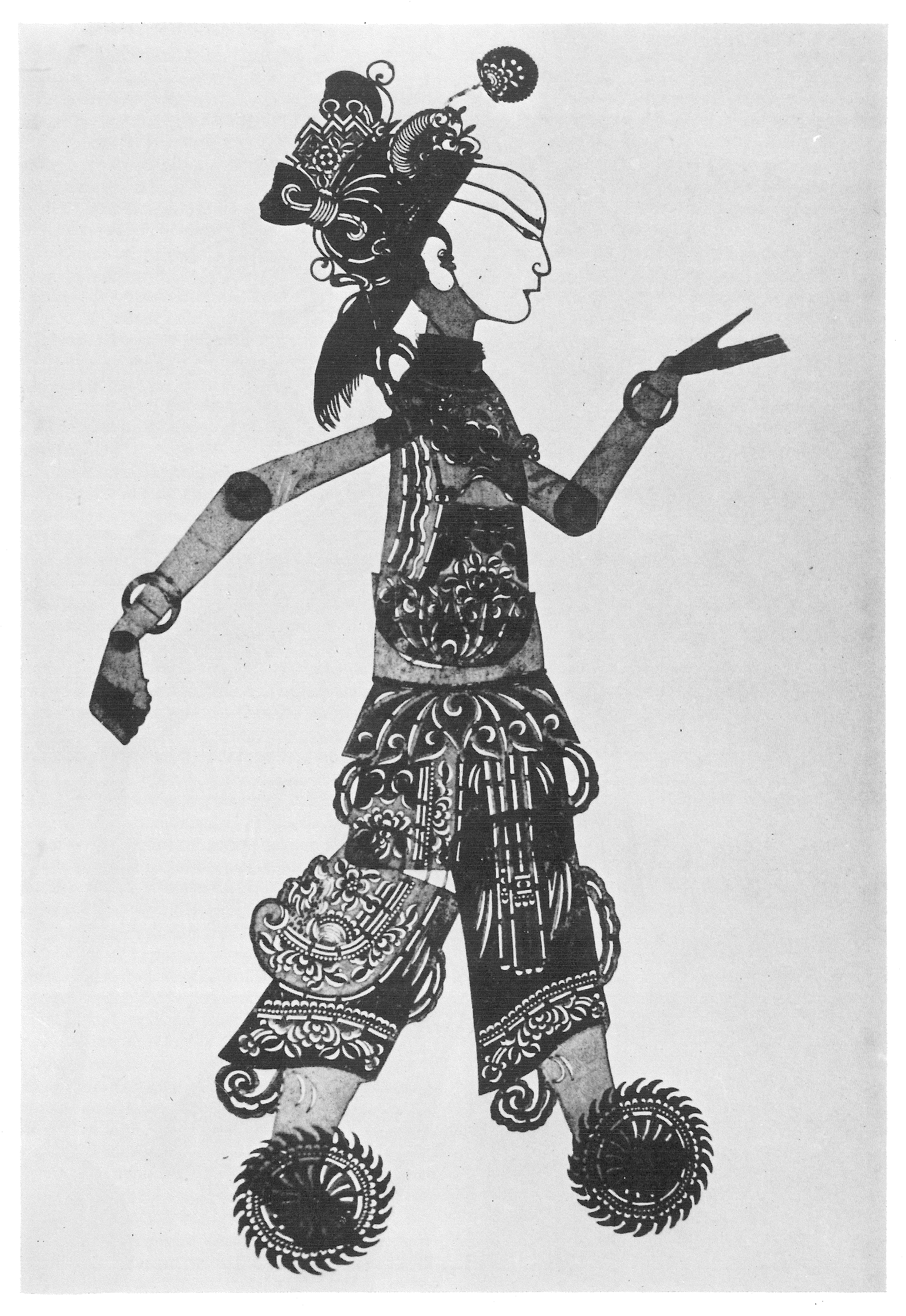
Entre les deux guerres, Shi Changcai était un montreur célèbre de l'école *wanwan qiang*. Il avait appris son art sous la direction du violoniste Zhang Derun. Il apprit à lire avec le fils du chef de la troupe, qui avait un précepteur privé, et il étudiait neuf pièces par an. Il resta quinze ans avec cette troupe, dont le point d'attache était à Gexian. Il forma ensuite sa propre troupe et, bien qu'il devint aveugle à 57 ans, il continua à jouer, car il connaissait plus de soixante pièces par cœur. Son fils lui avait succédé en 1956, mais lui-même formait encore des jeunes et avait cinq étudiants.

Guo Xiang-wa avait aussi fondé une troupe renommée, la Longshang ban, qui jouait dans la région de Weinan. C'est presque par hasard qu'il devint montreur d'ombres. Un jour un montreur d'ombres fit défaut, les spectateurs s'impatientaient, et la troupe ne voulait pas perdre la recette. Il avait alors 16 ans et il était venu voir la représentation, car son oncle maternel jouait dans la troupe. Il remplaça le montreur au pied levé et y prit tellement goût qu'il alla étudier auprès de montreurs de la région pour s'engager dans une troupe, et quinze ans plus tard, forma sa propre troupe. Sa pièce la plus célèbre était le *Cheval qui court* : Ni Xin terrorise la région, mais Li Kui le tue et délivre les habitants du tyran. Le chant y tient peu d'importance, ce sont surtout les mouvements qui font l'intérêt de la pièce, en particulier les numéros de cirque avant la bagarre finale.

L'école des « ombres à lanterne pour *erhuang* » (*erhuang* étant le nom d'un style musical utilisant un même mode dans tous les airs) forme un groupe à part des quatre écoles citées jusqu'ici. Les silhouettes étaient beaucoup plus grandes, elles avaient au moins un pied de haut et elles étaient beaucoup plus grossièrement ciselées. Le chant était réparti entre quatre personnes de la troupe, musiciens et montreurs, chaque personne prenant en charge une catégorie de personnages : homme, femme, « visage peint » ou clown. Le principal instrument de musique pour l'accompagnement du chant était une vièle à deux cordes appelée *huqin,* qui sera repris dans l'opéra de Pékin; et il était soutenu par une autre vièle, celle utilisée dans l'opéra local et appelée *huhu.* Ce type particulier de musique, le *erhuang,* serait originaire des régions de Hanyin et Shixuan; puis, à partir du XIIIème siècle, il aurait gagné de proche en proche les provinces voisines, apporté par les troupes itinérantes de théâtre d'ombres, pour finir par gagner la capitale, où il est devenu un des éléments constituant l'opéra de Pékin.

Le théâtre d'ombres se retrouve aussi dans presque toutes les provinces au sud du Yangzi, du Sichuan au Fujian jusqu'au Guangdong. Par opposition au théâtre du nord, appelé souvent « fleurs sur fenêtre », *chuanghua,* celui du sud, a pour nom « le cadre éclairé », *dengmei,* car il est apparenté aux lampes à l'intérieur desquelles la chaleur fait tourner un cylindre décoré de figurines.

Ces lanternes sont faites d'un cadre en bois avec plusieurs faces en papier translucide ou en gaze. A l'intérieur, un tuyau, également en papier translucide, est orné de figurines en couleurs découpées et collées ou peintes sur le tuyau. Le haut de ce tuyau est fermé par une hélice dont le centre repose sur le bout d'une baguette, sur laquelle il tourne librement. A l'intérieur du tube, on place une bougie ou une lampe. L'air chaud en montant fait tourner l'hélice et le tube. De l'extérieur, on voit les ombres projetées sur la gaze ou le papier qui tournent comme les chevaux de Franconi. Cela peut représenter un dragon, les personnages du roman *le Voyage en Occident,* ou des combattants en train de se poursuivre, sans jamais se rattraper. Ces lanternes existaient déjà sous la dynastie Song, comme en témoigne un poème de Fan Chengda. On les achète encore dans les boutiques où l'on vend de l'encens et des offrandes en papier, pour décorer la maison au moment du nouvel an, en particulier le 15 du premier mois lunaire, qui est justement la Fête des lanternes et qui clôt la période du nouvel an. On en achète aussi au temple, lors de la fête du dieu local, pour les rapporter chez soi où elles assureront la protection divine.



Le Troisième Prince avançant sur des roues de feu. Ombre de la province du Sichuan.



Les écoles d'ombres méridionales les plus connues sont celles du Sichuan, de Shanghai et Ningbo, de Changde et de Jianqiao dans la province du Zhejiang. Dans cette dernière localité, les silhouettes sont découpées dans de la peau de mouton, et les représentations avaient principalement lieu à la fête des morts, la fête Qingming, et aux enterrements pour apaiser les esprits et remercier les dieux; on conserve donc ici le rôle originel des spectacles de marionnettes, qui ont d'abord été liés aux rites funéraires. L'autre particularité du théâtre d'ombres en peau de mouton de Jianqiao est qu'au lieu d'avoir une lampe à huile au milieu, on place des bougies de chaque côté de l'écran; la musique et le chant, comme ailleurs, suivent le style de l'opéra local.

A Nankin, au temple Fuzi miao, il y avait encore une petite troupe de théâtre d'ombres en 1956. Elle jouait surtout des scènes du roman *le Voyage en Occident*. Elle ne se composait que de trois personnes : un montreur d'ombres, un musicien et un troisième qui vendait les tickets.

Mais dans le sud, le plus célèbre théâtre d'ombres est celui de la province du Hunan; on le retrouve dans les grandes villes aussi bien que dans les campagnes. Au festival de marionnettes et de théâtre d'ombres de 1955 à Pékin, son succès fut tel qu'il fut appelé à faire deux tournées à l'étranger et en 1957, joua dans les grandes villes de la province du Shandong. Ses innovations influencèrent les autres théâtres d'ombres. La troupe provinciale, fondée en 1953, regroupa les meilleurs montreurs, et en 1956, elle s'unit à la troupe de marionnettes provinciale pour former la Troupe Artistique de marionnettes et d'ombres du Hunan. Mais, en dehors de cette troupe célèbre, de petites troupes continuent à jouer dans les grandes villes et dans les campagnes de la province. Par exemple, à Wuhan, dans les maisons de thé, à la différence des troupes dans les campagnes, il n'y avait que deux montreurs et pas de musicien; les montreurs chantaient sans accompagnement musical et l'un d'eux frappait le tambour et le gong pour ponctuer les mouvements. Un journaliste du *Quotidien du Yangzi* (numéro du 8 janvier 1958) signale une maison de thé où depuis trois générations joue la famille Yang. La tasse de thé coûtait 12 centimes, dont la moitié revenait à la troupe et l'autre moitié au patron de l'établissement. Le répertoire était surtout basé sur les romans du XIXe siècle racontant les luttes entre un groupe de bandits et un juge, comme *les Cas du Juge Shi, les Cas du Juge Peng,* ou le roman sur la biographie de Ji Dian, moine excentrique de Hangzhou, *Ji gong zhuan ;* et les scènes de combat constituaient l'attraction de ces longues sagas dont un épisode était joué tous les soirs. A Changsha, au cours de l'été 1970, après la Révolution culturelle, il y avait toujours des troupes qui jouaient des pièces modernes. Jadis, une représentation dans les campagnes comportait la plupart du temps quatre pièces, d'abord deux pièces chantées dans le style *handiao,* musique et chants particuliers à la moyenne vallée du Yangzi, et deux pièces dans le style des opéras paysans plus frustres, *huagu xi*. Les silhouettes du Hunan ont d'habitude le corps de trois quarts, on voit les deux épaules. La troupe provinciale a modernisé le théâtre d'ombres en introduisant la lumière fluorescente et en créant, à côté des pièces traditionnelles comme *Liang Hongyu frappe le tambour* ou les épisodes du roman *le Voyage en Occident,* des pièces modernes. Elle a d'abord monté des scénettes pour enfants, comme *le Combat entre la grue et la tortue,* pièce qui a eu beaucoup de succès à Paris au théâtre Marigny. La grue pince avec son bec la queue de la tortue pour lui faire sortir la tête, mais la tortue chaque fois la rentre à temps quand la grue veut l'attraper; la grue, qui se sent supérieure, est perdue par sa vanité, elle ne se méfie plus de la tortue si balourde et celle-ci finit par lui attraper le cou dans sa gueule et la tue. La troupe, après ce succès, a créé d'autres pièces où les personnages sont des animaux. En 1960, elle a monté une pièce moderne sur le thème de la production d'acier par de petits haut-fourneaux dans les villages, *Lutte nocturne sur la rivière Lianhua*. Un groupe de jeunes filles d'un village veulent aller chercher du charbon dans un autre village pour alimenter le haut-fourneau; elles demandent donc à Oncle Bao de leur prêter son bateau; celui-ci finit par accepter après s'être fait prier, car il n'a pas confiance dans les jeunes filles, et il les accompagne. On voit les bateaux, comme à la fête du 5e jour du 5e mois lunaire, lutter de vitesse sur le fleuve. Sur un décor emprunté aux paysages des peintures traditionnelles chinoises, des bateaux plus ou moins grands avancent plus ou moins vite, ceux du premier plan avançant le plus vite pour donner l'idée de profondeur. Pendant que les jeunes filles vont chercher le charbon, Oncle Bao s'endort au pied d'une meule. Quand elles reviennent, elles lui chatouillent l'oreille avec une herbe et il renverse toute la meule de foin en se réveillant en sursaut.

Manipulateurs d'ombres de la province du Hunan
(Cl. A. Varda)

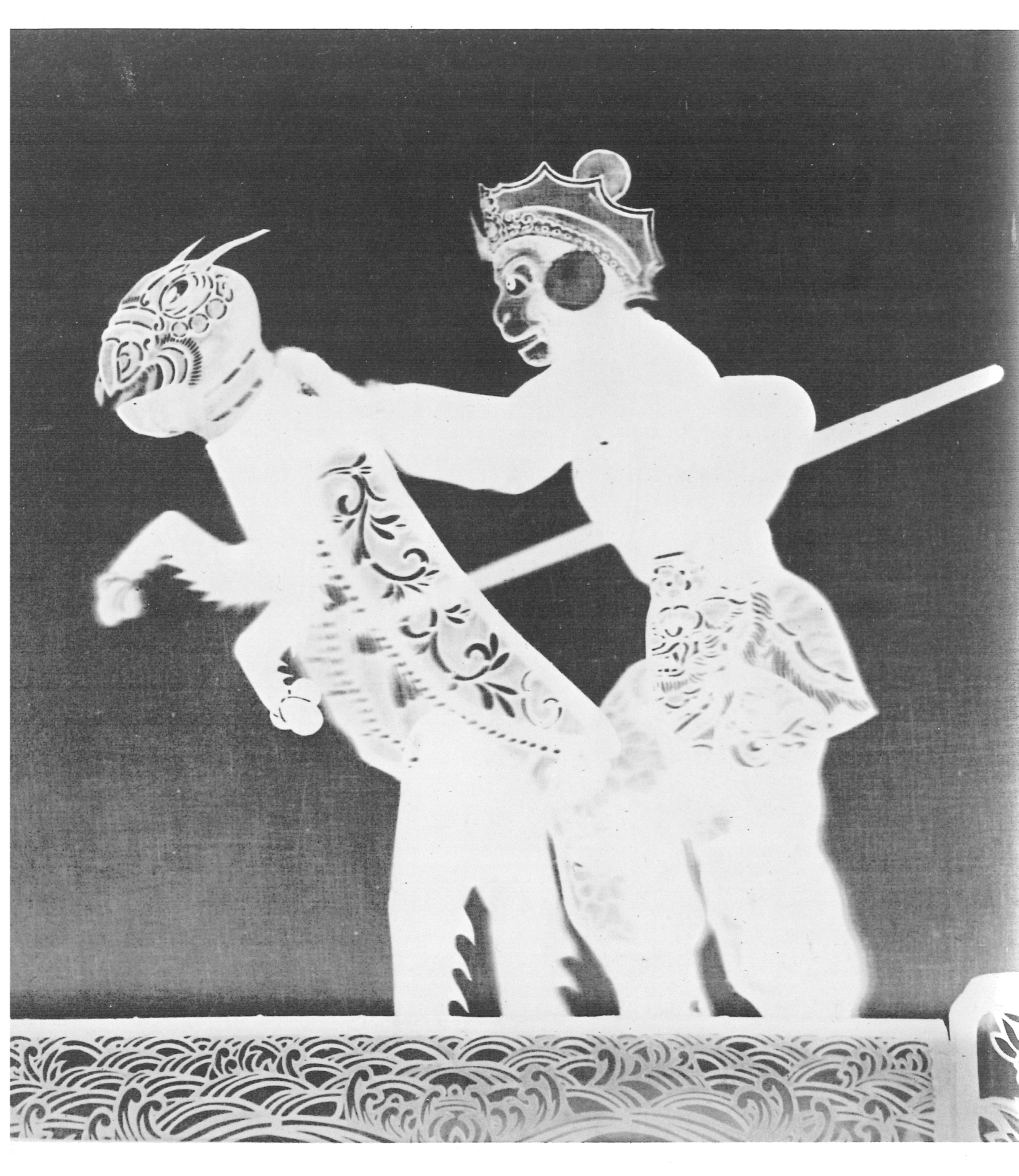


Sur le chemin du retour, le vieux félicite les jeunes filles de leur courage et de leur habileté à manœuvrer le bateau, mais les prévient qu'il y a encore une passe difficile avec des tourbillons. Cette dernière épreuve franchie, ils chantent tous ensemble :

Yoho ! Yoho !
Héroïnes aux muscles d'acier et aux os de fer
Quelle passe satanique craindraient ces jeunes filles !
Leur cœur à l'unisson, leur force est décuplée,
Et le rouge du soleil transperce la moitié de l'horizon.



Ombres de la province du Hunan ; à gauche le singe Sun Wukong (Cl. A. Varda)



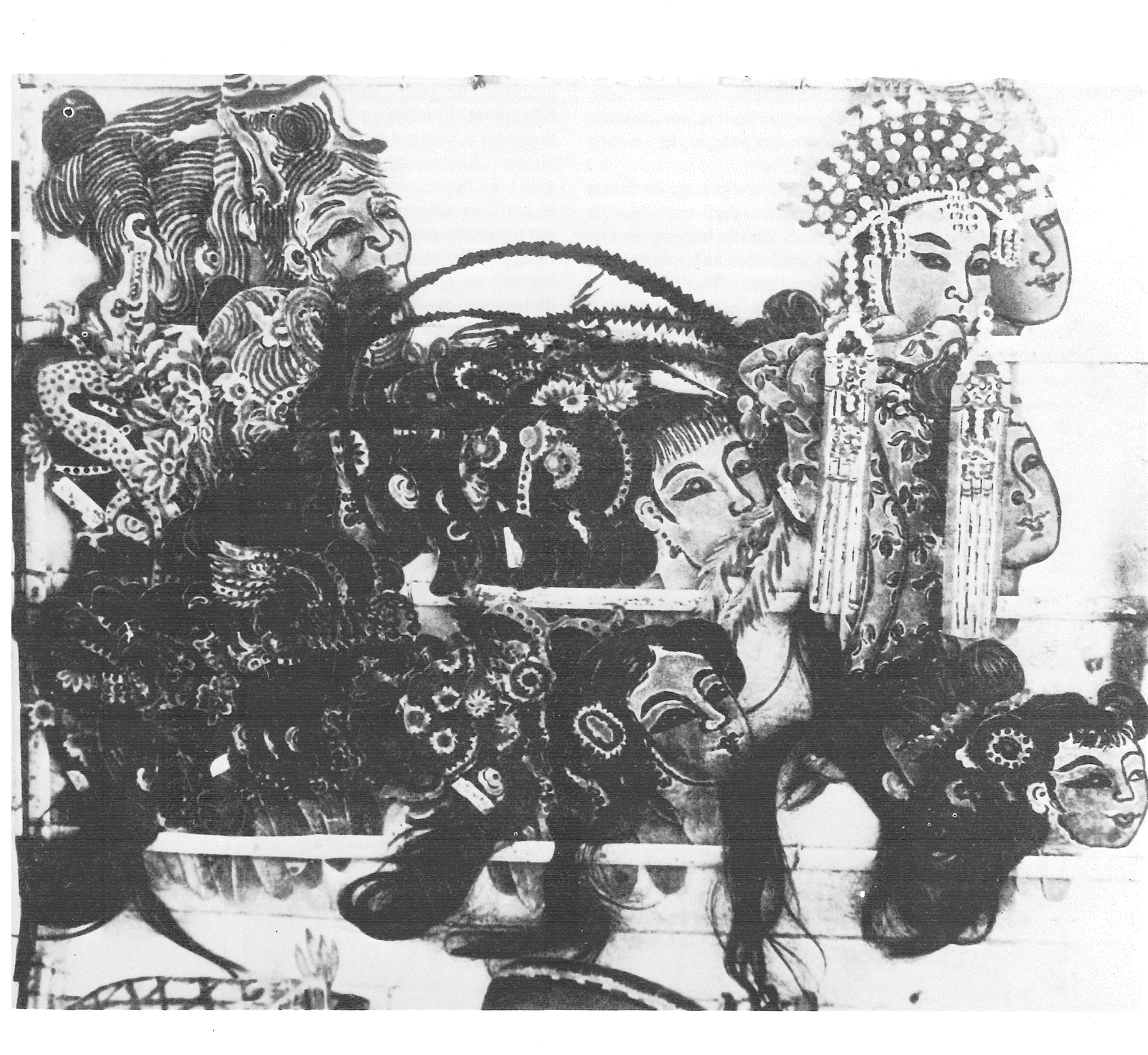
Ombres de la province du Hunan : Sun Wukong se battant contre un personnage transformé en sauterelle (Cl. A. Varda)



Ombres de la province du Hunan (*Cl. A. Varda*)

Dans la province du Fujian, le théâtre d'ombres est devenu très rare; si les fonctionnaires locaux n'avaient jamais pu y mettre fin malgré leurs interdictions, la désaffection du public au début du siècle lui a porté un coup plus fatal que tous leurs interdits. Après 1949, il ne restait plus qu'un vieux montreur de Haideng, Chen Qiji, qui connaissait encore par cœur dix-huit pièces du répertoire de ce théâtre d'ombres local aux silhouettes découpées dans du papier. On a enregistré ce dernier témoignage en janvier 1957. Mais le théâtre d'ombres du Fujian était passé dans l'île de Taiwan avec la colonisation de l'île par les Chinois au moment de l'invasion mandchoue au milieu du XVII[e] siècle; et il est encore vivant aujourd'hui dans le sud de l'île. Dans les districts de Fengshan et Gangshan, il reste encore une quinzaine de troupes; la plus célèbre est la Troupe d'Ombres de la Chine orientale, dirigée par Zhang Decheng.

Avec Zhang Decheng, on en est à la 5[e] génération de montreurs d'ombres dans la famille. Les Zhang seraient venus de la province du Fujian sans doute au moment de la colonisation de l'île une fois que Zheng Chenggong (Koxinga) en eût chassé les Hollandais. Le premier à



avoir pratiqué l'art de montreur d'ombres, Zhang Zhuang, était d'abord un pêcheur. Mais un jour son bateau sombra dans une tempête; il ne fut sauvé que parce qu'il put s'accrocher à un bout de bois. Pour remercier le Roi dragon de la mer de l'avoir épargné, il sculpta une petite statue de cette divinité dans la bille de bois qui avait été sa planche de salut, statue qui est toujours conservée sur l'autel familial, et il apprit à devenir montreur d'ombres pour représenter les hauts faits des immortels. Comme le Roi-dragon de la mer apparaît dans *le Voyage en Occident,* les épisodes de ce roman devinrent le répertoire de base de la troupe. C'est à la quatrième génération, avec Zhang Jiao, que l'on remplaça les silhouettes découpées dans des feuilles ou de l'écorce par des silhouettes translucides peintes en parchemin. Zhang Decheng apporta une dernière amélioration : toutes les silhouettes sont maintenant de trois quarts, corps et visage, ce qui permet de voir les deux yeux.

La troupe de Zhang Decheng est une entreprise familiale; il a trois fils et quand il part jouer dans un village, il emmène deux de ses fils. L'aîné, Zhang Jianguo, est le montreur en second et il manipule les silhouettes sur l'écran avec son père, tandis que l'autre fils sert d'assistant, tend les silhouettes, les replace sur les cordes tendues quand elles ne jouent plus. Quand ils jouent dans un village pour une fête de caractère religieux, ils emmènent avec eux un petit orchestre de trois musiciens. L'un de ceux-ci joue du tambour et du *ban* (sorte de cliquettes), un autre du gong et des cymbales. Une des cymbales est posée sur un coussinet à plat, ce qui permet de n'avoir à tenir qu'une seule cymbale et d'avoir une main libre pour frapper le gong suspendu en face du musicien. Le troisième joue de la vièle à deux cordes pour accompagner le chant des montreurs d'ombres. Mais quand la troupe joue dans un théâtre, les parties chantées sont assurées par des enregistrements, bandes magnétiques ou disques, et on ne fait appel qu'aux deux joueurs d'instruments à percussion pour ponctuer les gestes.

Zhang Decheng est à la fois un musicien, qui joue du luth, *guqin,* de la viéle, de la flûte; il est aussi peintre et membre de la Société de calligraphie de la ville de Gaoxiong, le grand centre du sud de l'île de Taiwan. Il m'a dit que la calligraphie lui avait donné une maîtrise de la main qui l'aidait beaucoup pour découper et peindre les silhouettes en parchemin. Sur son toit, il cultive des arbres nains. Comme le célèbre acteur de l'opéra de Pékin, Mei Lanfang, il élève des pigeons voyageurs. Cette troupe familiale joue souvent, en moyenne plus de deux fois par semaine et, sans être riche, la famille paraît aisée, mais il est difficile de savoir si ce sont les activités artistiques du mari ou la mercerie que tient sa femme qui est la meilleure source de revenus.

Les silhouettes de la troupe, maintenant un peu plus grandes que jadis, se montent à plusieurs centaines. Elles sont divisées en plusieurs catégories : hommes, femmes, « visages peints », aux traits plus accentués, clowns. Les têtes et les corps étant interchangeables, cela crée beaucoup de possibilités; mais certaines têtes et certains vêtements sont évidemment réservés à des personnages particuliers. Il y a en outre des animaux fantastiques et des décors. Les pièces de décor sont surtout utilisées dans les scènes où des personnages dialoguent, mais rarement dans les scènes de combat, car les personnages ont besoin de tout l'écran pour leurs évolutions et une silhouette pourrait être cachée par le décor. Zhang Decheng a aussi monté des pièces modernes sur la guerre et une pièce satirique anticommuniste; il possède donc comme accessoires des avions, des tanks, des autos, des parachutes, des vélos. Toutes les silhouettes ont été trempées dans de l'huile végétale.

Zhang Decheng possède plusieurs centaines de livrets. Les pièces qu'il joue sont tirées de grands romans populaires, qui racontent chacun soit un morceau romancé de l'histoire de Chine, soit une légende fantastique, comme *l'Investiture des dieux,* histoire de la lutte entre le dernier empereur de la dynastie des Shang et le fondateur de celle des Zhou où se mêle une mythologie fantastique. Les livrets sont inspirés des romans et

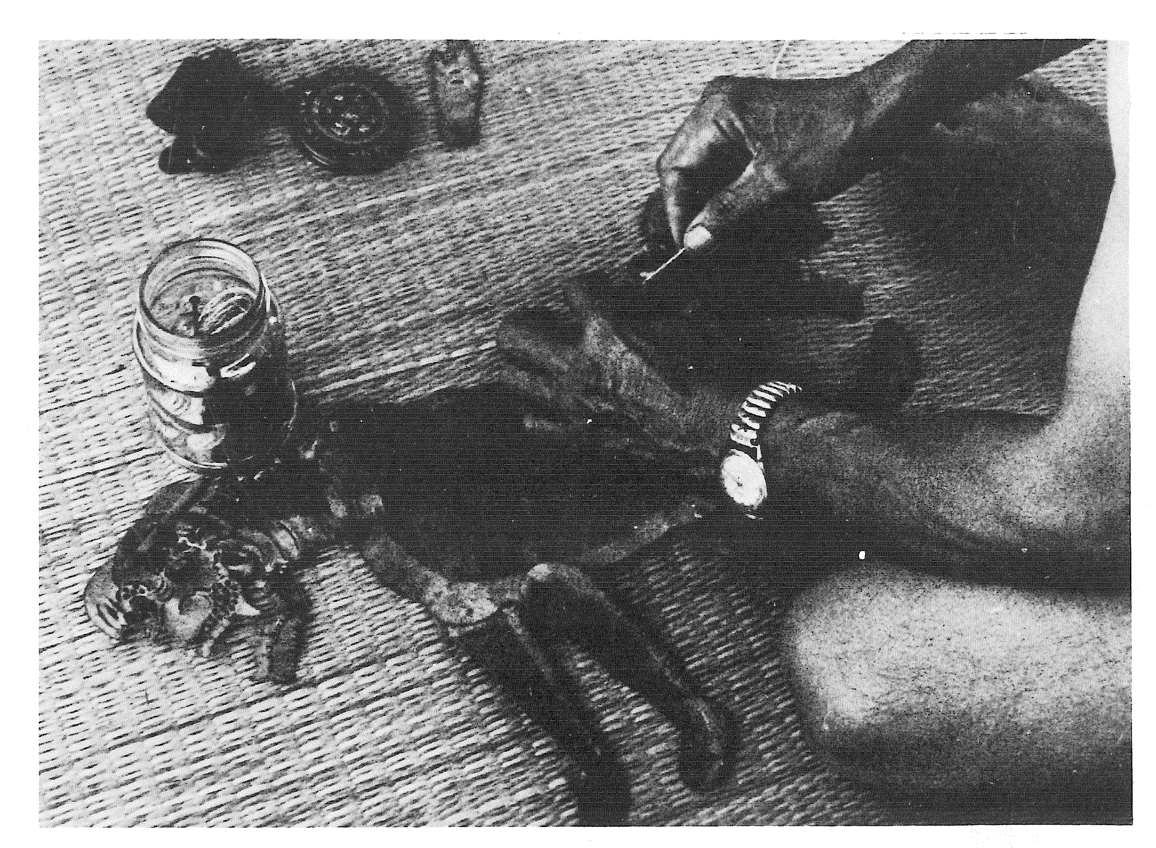


Page d'un livret de montreur d'ombres avec brèves indications scéniques et croquis, sans dialogue. Sud de Taiwan

Montreur d'ombres du sud de Taixan réparant une ombre avant une représentation ▶

Zhang Decheng continue à en créer de nouveaux. Le principe est de découper un roman en un certain nombre de scènes et pour chacune de celles-ci, le livret se contente d'indiquer les personnages qui sont en scène et le thème de la scène, parfois résumé par un mot ou deux. Les dialogues sont laissés à l'improvisation du montreur et les parties chantées à sa mémoire. Un croquis tient lieu quelquefois d'indication scénique. Si la troupe joue un jour ou deux, elle choisit un extrait d'un roman ou une pièce courte; mais elle joue aussi des romans dans leur entier, avec un épisode tous les jours, et pour un roman comme *l'Investiture des dieux,* il faut plus d'un mois. Le théâtre de marionnettes fut à un moment interdit, pendant la guerre sino-japonaise, car les autorités craignaient que les marionnettistes ne se servent de leur répertoire pour propager la fidélité à la mère-patrie. Pour continuer à jouer et tourner l'interdiction, les marionnettistes jouèrent des pièces japonaises, comme le combat entre le Singe et le Crabe, et des histoires de samouraïs. A la fin de la guerre, ils jouèrent des pièces modernes sur la guerre et après 1949, pour l'armée, des pièces sur l'opposition des Chinois du continent aux communistes. Une série de pièces particulière à Taiwan raconte les haut-faits de Zheng Chenggong (Koxinga), qui reconquit l'île sur les Hollandais et résista aux Mandchous quand ceux-ci s'emparèrent de l'empire en 1644.

Comme pour les autres formes de théâtre de marionnettes à Taiwan, au début du spectacle, on joue en l'honneur des divinités une courte scène où apparaissent les trois divinités stellaires, celle du bonheur, celle de la réussite sociale et celle de la longévité. Puis successivement on voit apparaître Kui Xing, une des étoiles de la Grande ourse, au visage de démon peint en bleu, le Dieu-singe du roman *le Voyage en Occident,* et le dieu de la Richesse. Une courte scène entre une mère et son fils vient représenter la vertu de la piété filiale. A la fin un homme portant les attributs d'un candidat reçu premier aux examens impériaux et une jeune femme viennent se saluer et s'asseoir l'un en face de l'autre; c'est ce qu'on appelle la scène de la *Réunion.* En effet la plupart des pièces se terminent ainsi : après maints avatars et séparations, le héros et l'héroïne sont de nouveau réunis. On joue cette courte scène en dehors de tout contexte pour apporter une note faste dans le spectacle. Maintenant au début de la pièce proprement dite, une silhouette en costume européen vient jouer l'annonceur et, après avoir salué le public, indique le titre de la pièce. Cette innovation permet aux spectateurs, qui ne sont pas forcément très cultivés, de reconnaître l'histoire jouée. Zhang Decheng a réussi à combiner un art traditionnel avec des adaptations modernes; la musique sur disques ou sur bandes est utilisée avec goût et compétence. Ceci explique son succès. Sans choquer le traditionnalisme des villageois, qui forment la majorité de son public, il adapte et garde le côté vivant du spectacle, ce qui lui évite de perdre devant la concurrence de distractions modernes. Je l'ai vu jouer dans un village la pièce *Hua Guang sauve sa mère,* presque tout le monde s'était dérangé pour voir le spectacle et ce millier de personnes est resté jusqu'au bout; il n'y avait qu'une dizaine de personnes pour avoir préféré la télévision ce soir-là.







Ombres du sud de Taiwan. Combattants chevauchant un animal fantastique, personnages servant en particulier dans les pièces tirées du roman l'Investiture des dieux *(Musée Kwok On). Cl. D. Rolland*

Le théâtre à baguettes

Dans la région de Chaozhou, dans le sud de la province du Fujian et dans l'est de celle du Guangdong, le théâtre d'ombres s'appelait « la fenêtre de bambou », ou « les singes en peau ». Une troupe se réduisait parfois à deux montreurs, qui se partageaient les rôles pour chanter. C'est pourquoi un dicton local disait : « un pied frappe un gong, une main frappe un tambour, la bouche chante et de la tête, ils frappent encore un grand gong suspendu »; si bien qu'il ne restait qu'une main pour manier les ombres. Pour chanter les rôles féminins, ils se pinçaient le nez pour produire une voix spéciale. Malgré une troupe si réduite, on avait jusqu'à quatre ou cinq silhouettes à la fois sur l'écran, qui s'agitaient, se battaient, faisaient des sauts périlleux. La musique, réduite aux instruments à percussion, était très bruyante. Les silhouettes étaient en peau de buffle ou de porc. Mais la désaffection du public à la fin du XIXème siècle et au début du XXème porta un coup fatal au théâtre d'ombres de cette région. En 1949, il ne restait plus que Chen Qiji à Haideng.

Pour se gagner le public, les artistes de Chaozhou créèrent un genre nouveau, qui forme une transition entre le théâtre d'ombres et celui de marionnettes. Ils remplacèrent l'écran en papier par une plaque de verre et les silhouettes découpées par de petites poupées d'environ cinq pouces de haut. Le corps est bourré de paille de riz ou sculpté dans du bois. Les bras et les jambes, articulés, sont en bois. Les mains sont en papier mâché. Les têtes, en terre, sont peintes avec beaucoup de délicatesse; comme pour les ombres, elles sont interchangeables et s'adaptent au corps en enfonçant le cou allongé dans un trou pratiqué entre les deux épaules. Ces poupées sont revêtues de très beaux habits brodés de fils d'or et d'argent. On place sur la scène une petite table flanquée par deux petites chaises, à la mesure des poupées, elles aussi recouvertes de tissu brodé. Au fond de la scène, il y a trois panneaux de tissu brodé, celui du milieu ne descendant pas jusqu'au plancher de la scène pour laisser passer les baguettes fixées aux poupées. La broderie est un des arts renommés de la région de Chaozhou, aussi ne s'étonnera-t-on pas qu'elle tienne une place importante dans l'esthétique du spectacle, avec la toile de fond et les vêtements. C'est donc un théâtre d'ombres à trois dimensions; on manipule les poupées exactement comme des ombres. Chaque baguette, qui est une simple baguette pour manger, est munie au bout d'un crochet de fer. On en place une à



un anneau de fer dans le dos de la poupée et les deux autres aux poignets. Le marionnettiste tient dans une main la baguette fixée au dos, qui commande le corps de la poupée; et dans l'autre les deux baguettes qui font bouger les mains. Pour celles-ci, il fait rouler l'une entre ses trois derniers doigts et sa paume, et l'autre entre son pouce et l'index. Il arrive ainsi à manipuler les deux bras en même temps dans des directions différentes. Il y a deux marionnettistes principaux et un ou deux assistants pour passer les poupées et les reprendre et même les manipuler si beaucoup de personnages sont en scène en même temps. Mais un seul marionnettiste peut parfois tenir deux ou trois poupées à la fois si celles-ci se contentent d'avancer sans bouger les mains, comme les gardes, les serviteurs, les dames de la cour. L'orchestre se tient derrière les marionnettistes; il comprend un musicien pour le tambour et les percussions sur plaque de bois creux et arrondi, deux autres pour les gongs, cymbales et deux autres encore pour les viéles de différents registres, les flûtes et les trompettes. Cette musique, particulière à la région de Chaozhou, est une des plus belles musiques régionales chinoises. Marionnettistes et musiciens se partagent les parties à chanter.

On appelle ce théâtre de marionnettes « le théâtre d'ombres aux corps ronds » ou « le théâtre d'ombres de la fenêtre en relief », ou, plus populairement, « le théâtre aux baguettes ». Le répertoire est le même que celui de l'opéra de Chaozhou. Mais les pièces les plus fréquemment jouées, à la différence de l'opéra où l'on préfère comme thèmes des intrigues de cour ou des histoires d'amour avec séparations et réunion finale, sont tirées des romans historiques et incluent toujours des combats, avec des guerriers doués de pouvoirs magiques, capables de s'élever dans les airs ou d'autres prouesses que seules les poupées peuvent imiter.

A Hong Kong, on peut encore voir ce théâtre de poupées dans les quartiers où habitent des gens originaires de Chaozhou, principalement Ciyunshan et Guantang. Deux troupes donnent des représentations lors de la fête d'un dieu du sol local ou plus rarement pour un mariage. On construit un abri sur pilotis recouvert de plaques de tôle, avec la scène face à l'autel. Les marionnettistes sont assis par terre en tailleur et les musiciens de même ou sur les caisses de la troupe. L'une des troupes possède de petites poupées avec des habits magnifiques et les petites têtes en terre peintes sont très belles; l'autre troupe a des poupées plus grandes et beaucoup plus rustres.

◀*Petite marionnette à baguettes de la région de Chaozhou (Musée Kwok On). Cl. D. Rolland*

Théâtre de marionnettes à baguettes de Chaozhou avec fond de décor brodé



La diversité d'après les régions à l'intérieur du théâtre d'ombres chinois, si l'on met à part le théâtre de petites poupées de Chaozhou, peut paraître assez peu importante. Pourtant le spectacle, pour qui a l'oreille sensible, paraît très différent d'une province à l'autre. C'est que les différences ne portent pas tellement sur la technique ou sur la forme des silhouettes, encore moins sur le répertoire. Elles résident avant tout dans le dialecte, la musique et le chant. Partout on utilise le dialecte local puisqu'il s'agit d'un théâtre populaire. D'autre part les instruments de musique, même si on retrouve partout viéles, flûtes, tambours, cymbales, gongs, ne produisent pas tous des notes de la même hauteur. Il existe par exemple beaucoup de flûtes et de viéles aux gammes différentes suivant les régions, même si parfois on emprunte un instrument d'une région voisine. La composition de l'orchestre varie parfois aussi, si bien que le même style musical joué par deux orchestres de régions voisines va donner une musique différente. Enfin, et surtout, le style musical varie beaucoup. Ainsi à Pékin, le théâtre d'ombres, qui utilisait jadis le *gaoqiang*, style musical très ancien, emploie maintenant le *zhengyinqiang*, le *nanloqiang*, le *yuanyangkou*, le *dabeidiao*, le *xiaobeidiao*, le *xiaodongqiang*, *etc*. Chaque style, ou *qiang*, comprenant plusieurs mélodies, et les *diao*, équivalant à nos airs, sont choisis suivant l'atmosphère à un moment donné de la pièce, et il est évident qu'on emploie donc la plupart du temps plusieurs styles à l'intérieur d'une seule pièce. Dans la province du Shenxi, on utilise le *daoqing*, style des ballades chantées par certains conteurs, le *agongdiao*, le *wanwanqiang*, le *qinqiang*, le *meihuqiang*. Dans la province du Hunan, certaines pièces empruntent leur chant et musique aux grands opéras locaux, le *xiangju*, d'autres à l'opéra paysan du crû, plus rustre, le *huaguxi*. A Shanghai, à Ningbo et à Chongde, dans la province du Zhejiang, on utilise à la fois la musique de l'opéra de la province du Anhui ou *huixi*, le *luantan* et le *gaoqiang*.

Mais quelles que soient les variantes locales, sans entrer dans le sujet de la musique chinoise, les montreurs d'ombres ont tous le même adage : « Qu'une seule bouche dise tout ce qui se passe sur terre, que deux mains fassent danser et bouger un million de guerriers ».

Le plus important dans la manipulation est d'harmoniser les mouvements avec la musique et il faut bien distinguer les mouvements masculins des mouvements féminins. Il faut que la silhouette reste contre l'écran même lors des mouvements, et lorsque ceux-ci sont assez violents, il doivent être extrêment rapides. Les silhouettes qui doivent figurer dans la pièce sont préparées d'avance tout autour du marionnettiste, suspendu à des cordes et l'assistant doit les tenir prêtes pour les passer au moment voulu.

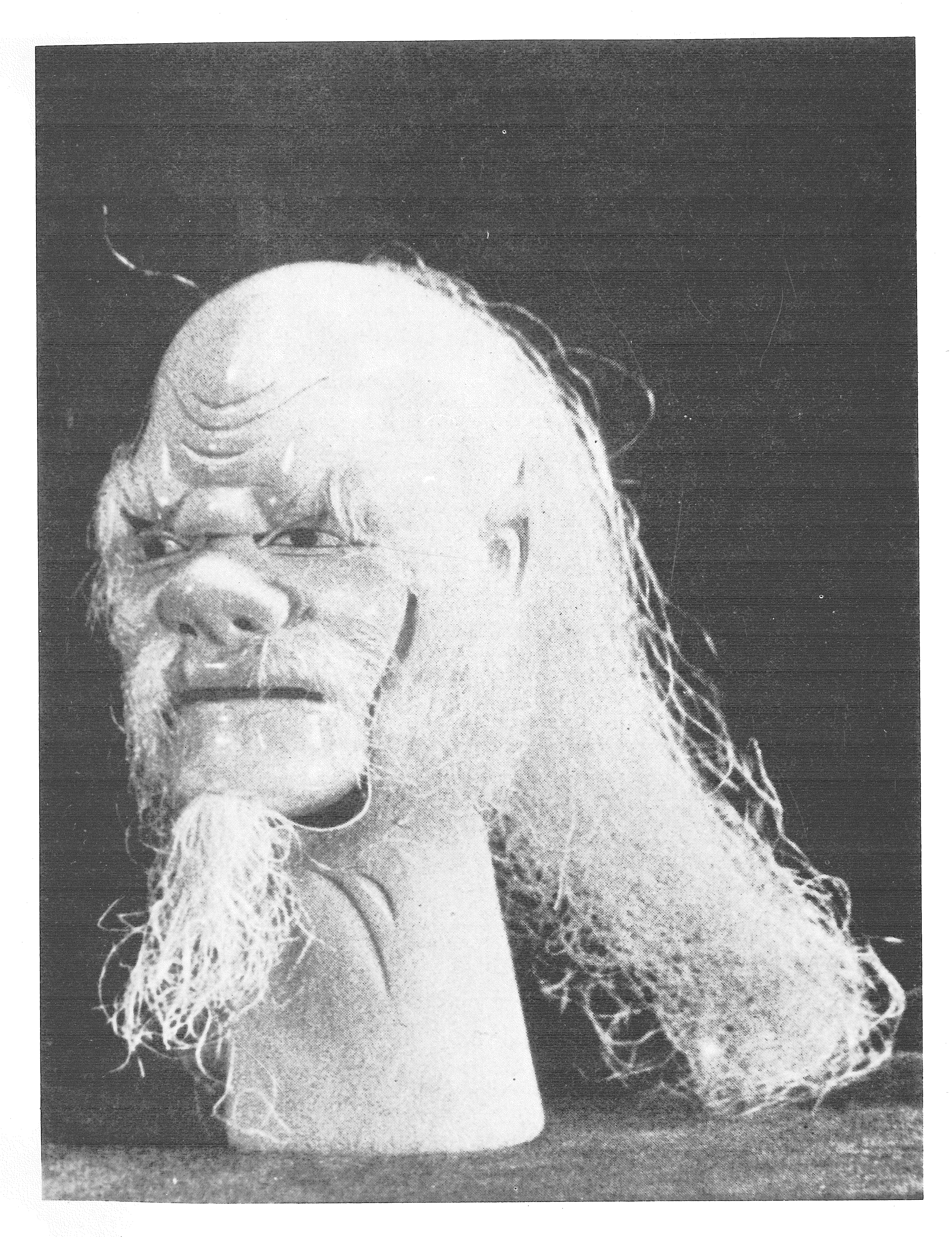
Quand on apprend le métier de marionnettiste, on commence par les mouvements simples : marcher, s'asseoir, lever la tête, la baisser, s'agenouiller, caresser sa barbe. Ensuite on s'entraîne à exprimer les émotions; le rire, les pleurs, la tristesse, la colère; enfin, on termine avec le plus difficile, les scènes de combat.

Le Voyage en Occident : *le bonze à cheval, suivi de Shaseng et précédé du singe et du cochon, part à la recherche des soutras*



Le singe rencontre le Roi-buffle

Le singe et le Roi-buffle se transforment chacun en toutes sortes d'animaux et de personnages fantastiques pour tromper l'autre.
Spectacle d'ombres, Taiwan



Tête de vieillard avec mâchoire articulée pour marionnette à gaine, sculptée par Jiang Jiazou

Chapitre III

LES MARIONNETTES A GAINE

Les marionnettes à gaine ou, comme disent les Chinois, à gant, peuvent varier d'un théâtre pour enfants à une forme d'opéra aussi élaboré que dans la province du Fujian. A Pékin, le théâtre de marionnettes à gant était l'œuvre souvent d'un seul marionnettiste. Celui-ci portait aux deux extrémités d'une palanche, ou long bout de bois porté sur l'épaule, d'un côté un sac contenant une grande toile bleue et de l'autre un panier plein de poupées. Il avançait par les rues en frappant un gong et s'arrêtait quand il avait assez d'enfants derrière lui pour espérer une recette raisonnable, ou quand on l'invitait dans une maison pour y jouer à l'intention des femmes et des enfants. Il dressait alors sa longue perche verticalement sur le sol, y accrochait en haut sa petite scène repliable avec un toit et des montants sculptés et décorés, fixait sur le pourtour inférieur de celle-ci sa longue toile bleue qui pendait jusqu'à terre, ou qu'il s'attachait autour des chevilles et il était caché à l'intérieur pour jouer.

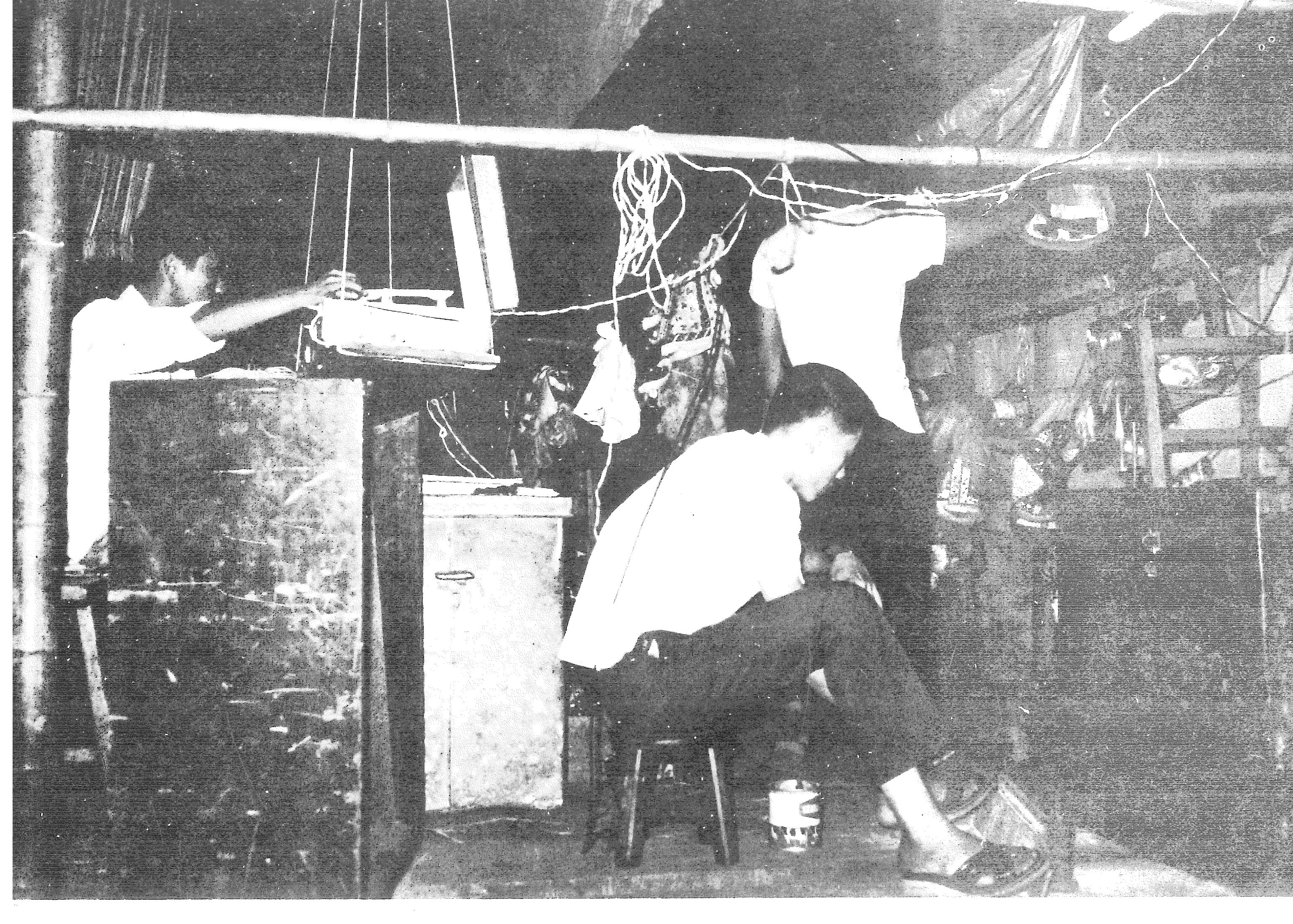
Ces petits théâtres portatifs servaient aussi pour de petites marionnettes à tige, à peine plus grandes que les marionnettes à gant, le marionnettiste faisant bouger au moins deux baguettes dans chacune de ses mains; mais dans un cas comme dans un autre, si on avait plus de deux personnages sur scène, certaines poupées étaient accrochées dans un coin de la scène, immobiles. Les représentations consistaient soit en courtes scènes humoristiques, soit en véritables opéras où le gong ponctuait les mouvements des personnages mais où les parties chantées n'avaient pas d'accompagnement musical, puisqu'il s'agissait d'un spectacle où le marionnettiste manipulait les marionnettes, frappait le gong et assumait toutes les voix à lui tout seul. Les petites pièces humoristiques comportaient pour la plupart les aventures d'un même personnage, Wang le Jeune : on avait ainsi *Wang le Jeune bat un tigre,* où le héros tuait un tigre, lui ouvrait l'estomac et sauvait un vieil homme que le tigre avait déjà avalé, *Wang le Jeune se rend à la capitale passer les examens, Wang le Jeune se marie...* Dans les pièces les plus élaborées, le chant était emprunté à l'opéra de la province du Hebei ou aux ballades accompagnées de tambour. Cela restait des versions simplifiées d'opéras célèbres puisqu'avec un seul marionnettiste, on ne pouvait avoir que deux personnages sur scène au même moment. Le répertoire comportait, par exemple, *la Condamnation à mort de Chen Shimei, Li Cuilian, Hejian fu, la Jarre sciée, Zhao Kuangyin soumet les Tang méridionaux.* D'habitude, quand un marionnettiste était invité à donner une véritable représentation chez un particulier, il jouait quatre pièces humoristiques et quatre opéras. Une somme donnée avait été fixée d'avance, mais le marionnettiste profitait parfois de ce qu'un personnage disait qu'il se rendait à la capitale par exemple et qu'il n'avait pas assez d'argent pour le voyage pour faire saisir un petit bol par la marionnette et lui faire faire la quête et ainsi arrondir sa recette. C'était là le théâtre de marionnettes professionnel le plus simple, on l'appelait, à Pékin *julizi* ou le théâtre de la palanche puisqu'il tenait



Spectacle de marionnettes à gaine, Taizhong, Taiwan. Cl. Hiroaki Kani

tout entier dans deux paquets accrochés aux deux bouts d'une perche.

C'est dans la province du Fujian et dans l'île de Taiwan que le théâtre de marionnettes à gant est très développé; il y reste encore de nombreuses troupes et les pièces y sont beaucoup plus élaborées. Chaque troupe comprend au moins deux marionnettistes, souvent plus, et tout un orchestre. A cause de l'existence de deux dialectes principaux dans cette province, on distingue, dans le théâtre en général et dans celui des marionnettes à gant en particulier, une école du nord et une école du sud. Ces deux écoles, outre qu'elles n'utilisent pas le même dialecte, se différencient aussi par la musique d'accompagnement, chacune ayant des mélodies propres. En ce qui concerne le maquillage des marionnettes, on distingue celles de Xuanzhou, qui copient les maquillages d'une forme d'opéra local appelé Théâtre du Jardin des Poiriers, celles de Shima, qui imitent l'opéra de Pékin, et celles de Zhangzhou qui reprennent l'opéra local. Les troupes les plus célèbres se trouvent à Zhangzhou et à Xuanzhou et il faut aussi mentionner la Panjing budai xi, troupe du district de Jinjiang. Les deux plus célèbres marionnettistes de la province sont Yang Sheng et Chen Nantian, tous deux dans la ville de Zhangzhou. Les gens les appellent « les lauréats du concours impérial pour le théâtre », on leur donne le titre que portait celui qui était reçu premier aux examens impériaux pour devenir fonctionnaire. Yang Sheng était le fils d'un marionnettiste, Yang Gaojin, qui portait déjà ce titre de « lauréat pour le concours impérial du théâtre ». Dès que son père lui donnait un peu d'argent, il courait voir l'opéra, où il apprit la stylisation des gestes. Ses pièces préférées étaient celles tirées de l'histoire des Trois Royaumes, et il devait plus tard y exceller avec ses marionnettes. Dès l'âge de dix ans, il commença à jouer avec son père, mais il lui fallait alors un petit banc pour être à la hauteur convenable. Une de ses pièces renommées pour les scènes de combat était *Lei Wanchun bat un tigre* mais lui-même n'avait jamais vu de tigre. Aussi en 1955, quand il alla à Pékin - il venait alors de dépasser la quarantaine -, il passa de nombreuses heures au zoo à observer un tigre pour mieux jouer cette pièce. Il faut l'avoir vu dans son grand morceau *Jiang Gan vole la lettre,* épisode des Trois Royaumes. Zhou Yu fait semblant de dormir pour que Jiang Gan vole une lettre qu'il a placée sciemment en évidence et qui doit induire



Spectacle de marionnettes à gaine : derrière la scène ; Taizhong, Taiwan (Cl. Hiroaki Kani)

l'adversaire en erreur. Yang Sheng tient dans une main la marionnette représentant Jiang Gan, rôle de clown, et dans l'autre celle qui représente Zhou Yu, rôle de jeune général. On voit Jiang Gan s'introduire subrepticement la nuit dans la tente de Zhou Yu, craignant d'être surpris. Il s'essuie la sueur du front, s'approche du lit de Zhou Yu, allume une bougie, puis, rassuré par le ronflement, vole la lettre sous l'oreiller, s'asseoit, la lit et se sauve.

Dans le répertoire classique de ce théâtre de marionnettes à gant de la province du Fujian, on distingue « les livrets qui sont dans le panier à marionnettes » et ceux qui n'y sont pas. Les premiers comprennent les anciennes pièces pour marionnettes, comme *le Serpent blanc, le Dit de l'épingle à cheveux, Mulian sauve sa mère.* Certaines de ces pièces traditionnelles, comme *Lü Bu flirte avec Diaochan, Zhang Fei se sauve discrètement, le juge Bao Gong interroge une fille muette,* remonteraient à la dynastie mongole, environ au XIVème siècle et ne sont plus que très rarement jouées en dehors de ce théâtre de marionnettes de la province du Fujian. Les livrets « qui ne sont pas dans le panier » sont des adaptations ultérieures pour le théâtre de marionnettes, d'opéras locaux ou de chapitres de romans célèbres, comme l'histoire de Yue Fei, général de la dynastie Song qui résista aux barbares et fut condamné à mort par un ministre partisan de pactiser avec l'ennemi, ou les histoires du roman *Au bord de l'eau* qui racontent comment des personnages furent amenés à devenir bandits d'honneur.

Maintenant les troupes jouent aussi des pièces sur des thèmes contemporains, ce qui a entraîné une certaine modification de la stylisation théâtrale. En outre certaines troupes emploient la langue nationale à la place du dialecte local quand elles jouent dans les grandes villes ou lors de tournées.

A Taiwan, où le théâtre de marionnettes à gant est très populaire, celui-ci se divise en deux catégories, le théâtre traditionnel et le théâtre moderne. Dans la première catégorie, qui comprend plus de deux cents troupes, la plupart n'étant que semi-professionnelles, on peut citer comme exemple la Zhengxi yuan zhangzhongtuan, dont le principal marionnettiste est Xu Zhengzong. Elle joue dans les quartiers de Taipei et dans les villages avoisinants pour la fête des temples ou quand des particuliers lui font appel pour célébrer un mariage, un anniversaire ou une naissance. Elle installe

son petit théâtre entièrement sculpté de personnages, de fleurs, d'oiseaux peints en doré sur fond rouge en le fixant sur un échafaudage ou en l'accrochant à un auvent. Une toile rouge est tendue devant cette scène pour cacher le corps des marionnettistes. La petite scène étroite est flanquée de deux piliers; on y pose deux fauteuils à la taille des poupées, ils ressemblent à nos transats, ils se replient et ils sont recouverts de velours grenat avec des broderies dorées. Derrière cette scène il y a le vide pour permettre aux marionnettistes de passer leurs mains pour tenir les marionnettes. Le fond de la scène, panneau en bois sculpté, comprend trois portes, une à gauche pour l'entrée d'un personnage, une à droite pour leur sortie et une au centre, plus grande, pour les entrées et sorties qui n'impliquent pas de changement de lieu, par exemple si un personnage entre et sort de la salle où est supposée se passer l'action sans quitter le bâtiment. Chaque porte est fermée par un rideau et elle est surmontée d'une fenêtre. Les marionnettistes sont debout derrière ce théâtre et leurs bras passent sous le fond de la scène. Une corde est tendue sous la scène pour y suspendre les marionnettes qui servent le plus souvent dans la pièce, et une bâche est accrochée en-dessous pour éviter que les marionnettes ne tombent par terre et ne s'abiment si elles ne sont pas bien en équilibre sur la corde. Sur une autre corde derrière les marionnettistes, sont placées les poupées moins souvent utilisées, et un sac pour les armes et accessoires. L'orchestre se tient derrière, il comprend d'habitude cinq musiciens : le chef d'orchestre, qui donne le rythme avec le tambour et deux longues cliquettes en bois, un musicien qui joue d'un tambour plus grand pour les scènes de combat ou de la viéle à deux cordes pour accompagner le chant, un musicien qui joue des instruments à vent, trompette et flûte, certaines mélodies étant jouées par ces instruments et non par des instruments à cordes; ce même musicien joue aussi de la viéle ou de la guitare ronde, « guitare en forme de lune », pour soutenir le premier violon quand celui-ci joue; les deux autres musiciens ont la responsabilité des gongs et des cymbales qui ponctuent tous les mouvements.

Au début de la représentation, on joue des ballets propitiatoires. D'abord les trois divinités du bonheur, de la promotion et de la longévité entrent en scène, puis sont accrochées au-dessus des portes, chacune à une fenêtre. Ensuite apparaît Kuixing au visage de démon peint en bleu, divinité stellaire qui assiste le dieu de la littérature; le dieu Singe, qui fait toutes sortes d'acrobaties, saute, grimpe aux piliers; la déesse Guanyin; après quoi les trois divinités stellaires redescendent de leur fenêtre et viennent saluer. Le ballet suivant est celui de

Marionnettes à gaine dans castelet traditionnel en bois sculpté, Taiwan



la Promotion sociale; mais le personnage au lieu de présenter une banderole avec une formule de souhait brodée dessus, comme à l'opéra, montre au public une coiffe de premier ministre; l'idée est la même : le vœu exprimé est que le spectateur devienne haut fonctionnaire, mais sur une banderole assez petite pour être tenue par une marionnette, on ne pourrait pas lire l'inscription. La dernière de ces scènes propitiatoires est la *Réunion :* un jeune homme reçu premier aux examens impériaux retrouve son épouse : les deux marionnettes se saluent et s'assoient l'une en face de l'autre. Ensuite commence la pièce proprement dite. Les deux marionnettistes assurent les dialogues et le chant. Une des conventions particulières à ce théâtre de marionnettes à gant est qu'on agite des bandes de tissu noir accrochées à un bâton quand un personnage perd son énergie vitale, soit qu'il soit vaincu, blessé ou tué. On agite au contraire des bandes de tissu multicolores, bleues, jaunes, rouges, vertes pour signaler qu'un personnage déborde d'énergie vitale ou qu'il est doué de pouvoirs magiques. Le répertoire, en dialecte local, parlers semblables à ceux de la province du Fujian, est le même que celui de l'opéra et utilise des mélodies populaires et des airs repris d'opéras venus d'autres parties de la Chine.

Ce théâtre traditionnel de marionnettes à gant est appelé « le théâtre du sac en toile », « le théâtre à paume » ou encore « le petit panier », par opposition au « grand panier », utilisé pour transporter les costumes et accessoires de l'opéra joué par les acteurs Il aurait été introduit à Taiwan par deux marionnettistes de Xuanzhou, le célèbre centre de marionnettes à gant de la province du Fujian : Kang Xuan, surnommé Xuan le Barbu, qui dirigeait la troupe de la Jinxuan tang, et Chen Po, qui dirigeait la troupe Longfeng ge. Tous deux jouaient des « pièces littéraires », c'est-à-dire des pièces où le chant tenait la place principale et où les scènes de combat étaient réduites ou inexistantes, et la musique était le Nanguan, en vogue à Xuanzhou. Yang Jinshui, disciple de Chen Po, introduisit le répertoire où les scènes de combat tenaient la place principale et remplaça le style musical Nanguan par celui appelé Beiguan. Ensuite par emprunts successifs, ce théâtre se diversifia. Dans le sud, on distingue trois écoles : celle qui suivait la tradition de l'opéra de Xuanzhou et celle qui s'appelle Baizi xi, celle qui suit l'opéra de Zhangzhou et qui s'appelle Luantan et celle qui suit l'opéra de Chaozhou et qui s'appelle Chaodiao. Mais il ne s'agit là que de différences qui concernent la musique et le chant.

Général chinois se battant contre des guerriers barbares. Marionnettes à gaine du Fujian (Cl. A. Varda)



Spectacle de marionnettes à gaine de la province du Fujian (Cl. A. Varda)

Wu Song se bat contre le tigre, Fujian (Cl. A. Varda)

A coté de ce théâtre classique, il en existe un autre complètement modernisé. Cette innovation est l'œuvre de Huang Junxiong. Son père, Huang Haidai, avait déjà commencé cette modernisation : il avait en particulier introduit les décors peints sur toile de fond, ce qui fut repris par de nombreuses troupes. Sa faculté de ne pas rester prisonnier de la tradition lui permit de transformer le répertoire classique chinois pour adapter des histoires japonaises. Ainsi sa troupe fut une des sept qui eut le droit de continuer à jouer quand les Japonais, qui occupaient Taiwan, interdirent le théâtre de marionnettes pendant la guerre parce qu'il propageait des sentiments nationalistes chinois. Cette troupe des Cinq Continents prit une telle extension qu'elle se scinda en cinq troupes et trois des fils de Hang Haidai dirigèrent chacun une troupe. Celui qui devait révolutionner le théâtre de marionnettes est Huang Junxiong et sa troupe eut un tel succès qu'elle se scinda à son tour en deux groupes, comprenant chacun plus de quinze marionnettistes. L'un jouait exclusivement pour la télévision, l'autre presque toute l'année au Centre récréatif et éducatif d'aujourd'hui, appelé plus communément le Monde d'Aujourd'hui.Ce centre dépend d'un grand magasin de Taipei et il est situé au dessus. A chacun des quatre étages, on avait un ou deux théâtres. On y donnait des spectacles de variétés et de music-hall, de l'opéra taiwanais, de l'opéra de Pékin, des récitals de chansons modernes, de la musique pop, un spectacle de prestigitation, des séances de cirque. Entre les salles on avait des manèges pour enfants, des restaurants, des appareils à sous, des débits de boissons, des stands de confiserie. C'était une imitation en petit du Grand Monde de Shangai. La troupe de Huang Junxiong y donnait deux représentations tous les jours, une en matinée et une en soirée, chacune longue de deux heures et demie. Tous les soirs, elle faisait salle comble malgré la nécessité d'acheter un ticket supplémentaire pour s'asseoir. La scène était assez large et comprennait derrière l'avant-scène une première bande de décor haute de vingt centimètres environ; c'était une toile flottante accrochée à une barre entre deux décors fixes; elle était en partie en gaze peinte pour permettre aux marionnettistes de voir sans être vus. Ceux-ci se plaçaient derrière et pouvaient faire évoluer les poupées soit au-dessus de cette première toile soit devant, si bien que le spectacle se passait sur deux plans différents si nécessaire : une toile de fond qui changeait à chaque scène représentait un décor peint. Les effets d'éclairage avec des couleurs différentes étaient largement utilisés. Les combats, apparitions et disparitions de personnages étaient ponctués par des émanations de fumée blanche (un marionnettiste applique un bâton d'encens allumé sur des petits tas de poudre alignés sur une planchette), ou par des étincelles (un marionnettiste frotte l'un contre l'autre deux bouts de fer branchés sur l'électricité). Les bandes noires et les bandes de couleur étaient aussi agitées pour indiquer la puissance d'un personnage ou au contraire sa perte d'énergie vitale. Comme la scène était beaucoup plus large que traditionnellement, un bon nombre de marionnettes pouvaient être en scène en même temps, et il fallait au moins six marionnettistes. La troupe possédait près de quatre cents poupées différentes, certaines avec une tête au moins un tiers plus grande que d'autres. Elles étaient d'ailleurs en général plus grandes que les anciennes marionnettes, car la salle contenant environ cinq cent personnes, elles devaient être visibles d'assez loin. Leurs traits ne correspondent plus aux visages et maquillages de l'opéra.

La révolution de Huang Junxiong a trois aspects différents. D'abord, avec un plus grand nombre de marionnettistes, il différencie beaucoup plus les voix d'après le personnage qui parle. Dans les troupes traditionnelles, c'est le marionnettiste principal qui assure presque toutes les voix, si bien que, même s'il change sa voix suivant les catégories de personnages, tous les lettrés par exemple parlent malgré tout à peu près avec la même voix, et on ne reconnaît parfois celui qui parle ou chante que parce que c'est la seule marionnette qui bouge. Ceci produit une grande monotonie et toutes les autres marionnettes restent immobiles quand l'une est censée ouvrir la bouche. L'élocution est devenue pour cette troupe un art aussi important que la manipulation. Les marionnettistes sont surtout des jeunes garçons. Leur apprentissage dure environ deux ou trois ans; ceci dépend beaucoup de leur talent individuel. Mais alors que très vite, ils commencent à manier les poupées, ils ne peuvent ouvrir la bouche sur scène qu'à la fin de l'apprentissage, car il faut que la voix corresponde à la personnalité du personnage, à son humeur et aux paroles qu'il prononce. D'autre part les dialogues sont un peu laissés à l'improvisation. Les livrets n'indiquent que le thème de chaque scène, le nom des personnages, les actions qu'ils sont censés faire, mais sur ce canevas, les marionnettistes improvisent : ce n'est possible qu'avec une longue habitude et cela nécessite une bonne coordination entre les marionnettistes.

La deuxième innovation de Huang Junxiong concerne la musique. L'opéra, qu'il soit joué par des acteurs ou des marionnettes, comprend des dialogues parlés dont le texte et la prononciation sont fixés par une longue tradition sans plus correspondre à la langue moderne, et des parties chantées encore plus difficiles à comprendre, car la prononciation y est encore plus altérée. Le public ne comprend la pièce que s'il la connaît déjà, sinon il est complètement perdu et, à moins que le chant ne soit très beau ou les ballets impressionnants, il s'ennuie très vite. Si l'opéra classique perd son public, c'est avant tout parce qu'il ne s'est pas modernisé et devient incompréhensible pour qui n'a pas une culture spéciale. Malgré cela, tout changement est considéré comme un sacrilège. Huang Junxiong a bravé ce préjugé, comprenant que conserver la tradition, c'était vouer le théâtre de marionnettes à la mort. Il a supprimé toutes les parties chantées et, pour les dialogues, utilise la langue de tous les jours dans le

dialecte de Taiwan. Mais entre les dialogues, la musique est ininterrompue. Les seules chansons conservées sont introduites quand un personnage chanterait naturellement dans les mêmes circonstances de la vie ordinaire, mais on s'arrange pour que de telles circonstances se présentent au moins une ou deux fois à chaque représentation.

Quant à la musique ou aux chansons, la tradition a été complètement abandonnée. Ce sont des airs à la mode, pour la plupart occidentaux ou japonais, de la musique de films, etc. On a entièrement recours à des disques, il n'y a plus d'orchestre. Il faut dire que les disques microssillons valent à Taiwan entre deux et quatre francs. Le seul instrument conservé est la batterie occidentale parfois utilisée pour ponctuer certains gestes des marionnettes. Tous les airs à la mode défilent, mais ils sont choisis pour leur rythme puisqu'ils accompagnent les mouvements des poupées, qui donnent ainsi l'impression de danser, et pour leur mode afin que des airs tristes, joyeux, martiaux, heurtés, langoureux correspondent à l'atmosphère de la scène. La technique ressemble donc beaucoup plus à celle du cinéma qu'à celle de l'opéra chinois. On a seulement conservé le principe de l'harmonie entre le rythme de la musique et les gestes des personnages.

Le troisième changement de Huang Junxiong est dans le répertoire. Il a abandonné les histoires traditionnelles que l'on retrouve au théâtre et dans les romans classiques et il a créé toute une série de pièces nouvelles conçues spécialement pour les marionnettes. On ne peut pas dire qu'il les ait écrites car le livret se réduit à un schéma, à un scénario. Elles s'inspirent pour la plupart des films chinois à la mode : histoires de brigands, de bandits d'honneur, de redresseurs de torts, où les personnages sont doués d'une force extraordinaire, d'armes puissantes, de pouvoirs magiques. Elles se passent dans une Chine ancienne très vague, la dynastie Ming, dit-on, sans aucun souci de reconstitution historique. Toutes les pièces comprennent de nombreuses scènes de combat, qui permettent aux marionnettes de virevolter, de s'élancer dans l'air, le tout entremêlé de nuages de fumée et d'étincelles. Ce sont souvent des histoires à épisodes racontant les luttes d'un groupe de personnages, et une même pièce peut nécessiter trente ou quarante représentations avant d'être terminée. On a conservé un des principes de l'opéra chinois : des personnages-types et des scènes-types sont utilisés et réutilisés dans toutes les pièces suivant le déroulement de l'action. Sur un canevas donné, on enchaîne différents types de scènes, différents airs trouvés dans des disques ou parfois écrits spécialement pour la pièce et on improvise les dialogues sur une simple indication de la nature de la conversation.

Marionnettes à gaine modernes de la troupe de Huang Junxiong, Taiwan





Marionnettes à gaine modernes de la troupe de Huang Junxiong

Au début les autres marionnettistes méprisèrent les modernisations de Huang Junxiong; on l'accusait de tuer le véritable théâtre de marionnettes, si raffiné. Mais il avait résolu le problème de la désaffection du public; il faisait salle comble. Aussi, peu à peu, les autres l'imitèrent, même s'ils conservent une façon plus traditionnelle de jouer quand il s'agit d'un spectacle offert en offrande aux dieux. Les deux frères de Huang Junxiong ont chacun une troupe; eux aussi jouent surtout dans des théâtres et ils ont repris les innovations de leur audacieux frère. Le succès de Huang Junxiong est tel que des compagnies de disques ont enregistré des pièces complètes et les chansons créées spécialement pour les pièces de marionnettes. Pendant l'été 1970, ces disques étaient les grands succès à Taiwan, ils étaient à la devanture de tous les disquaires et sortaient à une cadence accélérée. Les marionnettes les plus célèbres de la troupe sont copiées par les fabricants de jouets; on les retrouve dans les albums à colorier, les cartes de vœux, les journaux illustrés pour enfants. C'est la télévision qui non seulement a fait accepter ce nouveau théâtre de marionnettes, mais, mieux encore, en a fait le grand succès à la mode. Il a même fallu changer l'horaire de ses programmes, car les paysans revenaient plus tôt des champs pour ne pas les manquer.

Un des marionnettistes les plus remarquables de Taiwan est Li Tianlu, qui joue avec son fils et quelques assistants. Il a su allier le raffinement de la tradition à la modernisation. Il a adopté les décors et les enregistrements magnétiques; ses représentations pour la télévision diffèrent peu de celles de Huang Junxiong par leur nature. Mais ce qui fait qu'il est maintenant le marionnettiste le plus estimé du public, c'est qu'il a conservé dans une technique moderne, la grâce et la justesse des mouvements traditionnels; on s'en aperçoit particulièrement quand on le voit jouer un opéra classique. Ses marionnettes gardent le style des grands acteurs et ne s'agitent pas de façon rapide et heurtée comme si souvent chez les marionnettistes qui essayent de remplacer par des effets de panache le patient apprentissage d'un art exigeant.

La marionnette comprend un sac de toile auquel est fixé, en haut, la tête en bois peint; au bout des manches, deux petites mains et, en bas, sur le devant, cousues au bas de la robe, deux jambes, boudins de toile avec des chaussures en bois au bout. Les vêtements sont enfilés

par dessus ce sac. Les mains peuvent avoir les doigts repliés avec un trou pour leur permettre de tenir un objet enfilé dans ce trou, ou les doigts étendus, qui, à part le pouce, sont rattachés à la paume de façon à rester mobiles et à s'agiter librement. L'index à l'intérieur de la tête, le pouce dans une manche du sac, les autres doigts dans l'autre manche, le marionnettiste doit manipuler la marionnette sans jamais plier les jointures entre sa paume et ses doigts, en particulier la jointure du petit doigt; autrement on croirait que la marionnette est terriblement bossue. Pour faire bouger la tête sans que les épaules bougent, on dégage le pouce de la manche, on appuie celui-ci contre le bord inférieur du cou, qui une fois pincé entre le pouce et l'index peut rouler légèrement entre ces deux doigts. Pour faire virevolter la marionnette sur elle-même, on dégage les doigts des deux manches et on fait tourner la tête sur l'index par un mouvement du poignet. Pour les mouvements de jambes, il faut se servir de sa seconde main; on pince chaque jambe entre deux doigts étendus et on les lève alternativement. Pour la course, on fait d'abord faire le grand écart à la marionnette d'un geste brusque, puis on la relève en l'agitant très légèrement de haut en bas : les jambes se balancent en l'air en sens contraire et donnent l'impression de la course. Un des accessoires est un cheval de bois dont les jambes, le cou, la tête et les oreilles sont articulés; on le tient par une barre à l'intérieur du ventre et en l'agitant il donne l'impression de galoper. On le fait chevaucher par une marionnette, qui l'enjambe, attrape les rênes, le cravache, puis est animée comme par le mouvement du galop. Un des mouvements les plus difficiles est quand une marionnette se lisse la barbe : il faut plier seulement la dernière jointure de l'index et abaisser les mains de la poupée en relevant sa tête. Pour une marionnette qui manie un éventail, on enfile celui-ci dans le trou de la main, entre le doigt et la paume; on enfonce par l'intérieur de la manche une fine baguette dans le bois de la main et on la fait tourner par en-dessous. Dans les scènes de combat, les marionnettes tiennent lances et épées; elles font des sauts périlleux dans l'air et le marionnettiste les rattrape sur l'index tendu, la tête s'enfilant sur celui-ci quand elles retombent, et la marionnette continue à jouer sans que le marionnettiste ait besoin de la remettre en place avec l'aide de sa seconde main.

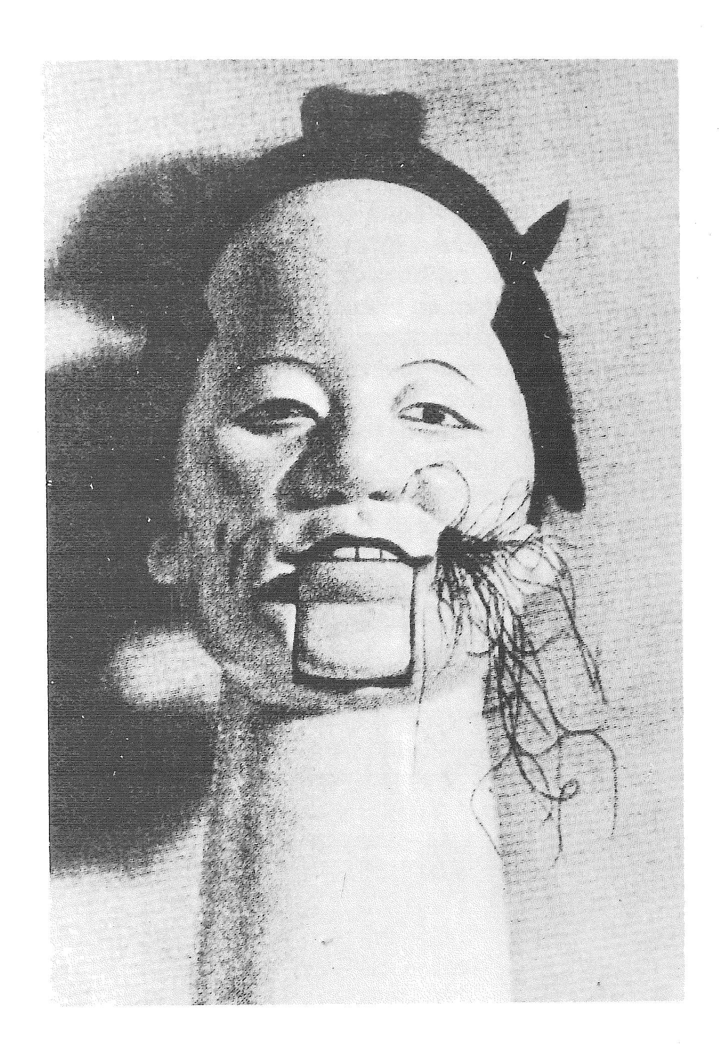
Les marionnettes en général, qu'elles soient à gant, à fils ou à tige, ne sont pas fabriquées par les marionnettistes, mais par des sculpteurs de statues de divinités. Les marionnettistes ne font que donner des instructions précises à ces spécialistes du travail sur bois. Dans le sud, on utilise du camphrier à cause des insectes; de toute façon, il faut un bois assez dur pour résister aux coups et aux chutes; des marionnettes trop fragiles ne seraient pas pratiques. Sur les marionnettes à gant de la province du Fujian, un livre a été publié avec des planches en noir et en couleurs en l'honneur d'un vieil artisan, Jiang Jiazou; mais beaucoup de ces indications valent pour la sculpture de toutes les marionnettes. Le problème pour fabriquer une tête de poupée est double. D'abord il faut un don d'observation et une certaine sensibilité pour souligner les traits caractéristiques d'un visage et exprimer la personnalité à travers ces traits. Pour cela, il faut les accentuer, mais sans exagérer. Il est extraordinaire combien un trait un peu trop allongé, un creux un peu trop souligné peut changer l'expression. La deuxième difficulté est purement technique. Beaucoup de ces têtes ont des yeux mobiles, une bouche qui s'ouvre ou d'autres mécanismes destinés à les rendre plus vivantes. Or, surtout quand les têtes sont petites, ce n'est pas facile. Si l'on prend les yeux par exemple, il faut qu'ils soient mobiles, qu'ils ne frottent pas contre les paupières, car le moindre frottement obligerait le marionnettiste à forcer un peu avec son doigt et ceci entraînerait un mouvement heurté de l'œil. Mais il ne faut pas non plus qu'il y ait un vide entre le globe oculaire et le bord de la paupière, car ce défaut serait apparent.

Jiang Jiazou (1871-1954) est né dans le village de Huayuantou, près de la ville de Xuanzhou dans la province du Fujian et il devait y passer toute sa vie. Son père était un paysan qui ajoutait à ses revenus tirés de l'agriculture, en sculptant des statues de divinités et des têtes de marionnettes; il mourut quand son fils n'avait que dix-huit ans, et celui-ci reprit le double métier de son père. Mais alors que son père n'avait un répertoire que d'une cinquantaine de types de têtes, Jiang Jiazou différencia plus et sculptait deux cent quatre vingt types de têtes différentes avec plus de dix types de coiffures.

On a gardé un certain nombre de remarques de Jiang Jiazou concernant son art :

« Une entremetteuse est une femme d'âge mûr, d'environ quarante ans, car alors seulement elle a assez d'expérience de la société. Jadis on voyait souvent ces entremetteuses aller de porte en porte. Elles étaient assez pauvres et devaient se dépenser toute la journée. C'est pourquoi elles sont maigres et pâles, elles ont les joues ridées et, comme elles ne dorment pas assez, elles portent deux petits emplâtres ronds sur les tempes pour éviter l'abattement de la fatigue. Même si à cause des difficultés de leur métier, elles se sentent déprimées, elles doivent garder un visage souriant et aimable pour réussir leurs marchandages. Ce sont là les différences entre les entremetteuses et les autres femmes qu'il faut exprimer. C'est pourquoi il faut les représenter le visage souriant, avec la bouche qui peut s'ouvrir et se fermer, et le chignon caractéristique de leur profession d'après la coutume locale. Ainsi seulement peut-on montrer une entremetteuse pleine d'expérience, capable de saisir et d'exploiter les occasions. »

« Il y a des gens qui partent d'un grand rire en montrant toutes leurs dents, d'autres sourient avec leur visage sans montrer leurs dents, d'autres encore ne montrent que leurs dents du haut. Les têtes de marionnettes étant petites, surtout celles à gant, si l'on montrait toutes les dents, cela paraîtrait laid et ferait perdre le caractère du rire, c'est pourquoi on ne laisse apparaî-





Tête d'entremetteuse pour marionnette à gaine, sculptée par Jiang Jiazou

tre que les quatre dents du haut. »

« Quand on fait une tête de ministre traître, à part de grands yeux qui peuvent tourner à droite et à gauche pour montrer la fausseté du personnage, pourquoi faut-il aussi un long cheveu entre les sourcils et, sur les joues, un dessin représentant un motif enroulé autour d'un fil ? Dans le sud de la province du Fujian, on a l'habitude de dire que si un homme a des poils entre les sourcils, c'est un signe de violence et de cruauté et, pour des raisons scéniques, on accentue ce trait en plaçant un long cheveu. Le dessin sur les joues indique l'amour des richesses, car ici, quand on insulte un homme qui aime trop l'argent et ne recherche que son intérêt personnel, on dit : « Tout votre visage est couvert de ligatures de sapêques ». Le fil au milieu du dessin représente la corde de la ligature et le motif autour, les pièces de monnaie. L'idée est que le défaut est si violent qu'il se traduit sur le visage. »

« Dans un visage, le plus important sont les cinq formes et les trois os : les cinq formes sont les deux yeux, les deux narines et la bouche; les trois os sont l'arcade sourcillière, l'os de la joue et le menton. La beauté, la laideur, la fidélité, la traîtrise, la sagesse, la bêtise, l'expression du bonheur, de la colère, de la tristesse, de la joie, affectent et transforment les cinq formes et les trois os. Par contre, les oreilles par exemple, n'ont presque rien à voir avec le caractère, elles ne diffèrent jamais que par la grandeur et l'épaisseur. »

Un des chefs-d'œuvre de Jiang Jiazou est la tête du vieillard de plus de quatre-vingts ans, bon, vigoureux, fidèle, plein d'humour et de vie. Cette tête est fabriquée en trois morceaux assemblés. La base du front est large, le menton proéminent, les sourcils et la barbe sont réduits à quelques longs fils argentés; la bouche est articulée pour montrer qu'elle est édentée. Il a les traits distinctifs du vieillard. Il est maigre, il a de petits yeux et de grandes paupières; mais son visage traduit la santé, le bonheur et la sagesse amusée.

Les parties du visage qui bougent varient suivant les types de personnages : pour le ministre traître, on fait bouger les pupilles pour montrer sa ruse et sa fourberie; pour les « visages peints », on fait bouger la bouche, le nez, les yeux, la langue, pour exprimer la violence de leur personnalité, leur côté matadore, cruel ou courageux.

Quant aux animaux, on est amené à certaines défor-

mations qui, mieux que la copie réaliste, font ressortir leurs traits distinctifs. Le buffle devrait avoir à la fois des oreilles et des cornes qui se dressent sur la tête, mais ces quatre protubérances seraient plutôt confuses, aussi sculpte-t-on les oreilles collées à la tête pour que les cornes ressortent bien. De même, on fait ressortir la crinière du cheval en la peignant en noir, alors que le corps du cheval est blanc.

Les peintures faciales de ce théâtre de marionnettes du Fujian ne comportaient que quelques types : le visage blanc du traître, le visage rouge vif de Guan Gong qui sert aussi pour Zhao Kuangyin, le fondateur de la dynastie Song, le visage du juge Bao Gong, noir avec une sorte de croissant de lune blanc sur le front. que l'on employait aussi pour Yanlo, le juge suprême des Enfers. On n'utilisait que trois couleurs : le blanc, le noir pourpre (couleur de foie de porc) et le rouge. Enfin, en s'inspirant des visages peints de l'opéra de Pékin, très nombreux, et des visages des statues de divinités, Jiang Jiazou a créé de nombreuses peintures faciales nouvelles. Il a diversifié le visage blanc du traître en différents personnages. Pour le visage de Zhang Fei, un des héros de la geste des Trois royaumes, visage blanc avec des motifs très tourmentés en noir, il a varié ces motifs suivant l'âge du personnage dans les nombreuses pièces où il apparaît.

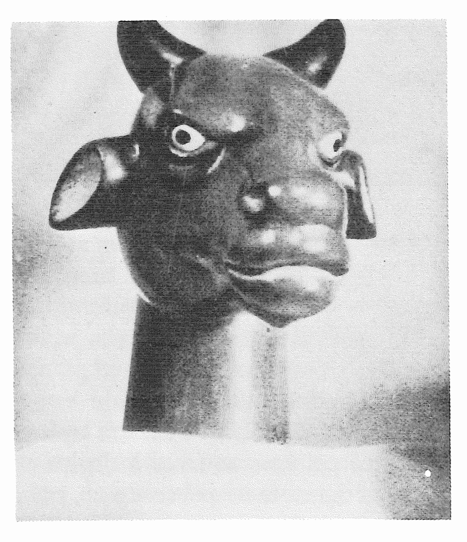
Jiang Jiazou a aussi sculpté des têtes de personnages modernes.

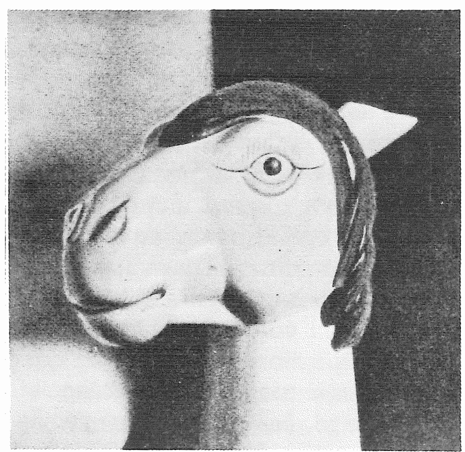
Le chef marionnettiste Chen Tianen, directeur de la Troupe artistique de marionnettes de Xuanzhou, a monté la pièce *le Mariage de Petit-noiraud le Second,* tirée de la célèbre nouvelle de l'écrivain contemporain Zhao Shuli. Il a donc commandé des têtes appropriées à Jiang Jiazou, qui a essayé de montrer les caractéristiques de ces personnages contemporains tout en gardant les traits de la tradition classique.

Un des mérites de Jiang Jiazou est que toutes ses têtes ont la même grandeur; ceci est très important pour les marionnettistes, qui ont besoin que toutes les marionnettes de la troupe soient homogènes, même si elles ne sont pas fabriquées à la même époque. Ce coup d'œil ne s'acquiert que par une longue pratique, comme le boucher qui peut découper d'un coup exactement le poids de la viande demandé. Ce haut niveau dans la sculpture s'explique par une longue tradition dans cette partie de la Chine. Sous les dynasties Tang et Song, la région de Xuanzhou était un centre important pour le commerce maritime avec l'Inde et ainsi l'influence du bouddhisme y était particulièrement florissante, si florissante même qu'un fonctionnaire a appelé cette région le Pays du Bouddhisme. Ceci a entraîné la construction de beaucoup de temples et la sculpture de nombreuses statues, et ce travail a formé les sculpteurs.

Mais Jiang Jiazou, dont le fils, Jiang Chaoxian continue la tradition, n'était qu'un artiste parmi d'autres, même s'il était reconnu comme le meilleur. Les deux frères Huang, Huang Liangsi et Huang Caisi, aussi installés à Xuanzhou, étaient également très connus et, après leur mort, Huang Jiaxiang a repris la boutique. A Zhangzhou, le plus célèbre sculpteur était Xu Niansong.

Le processus de la fabrication d'une tête de marionnettes comprend les étapes suivantes : on découpe d'abord à la scie un bout de bois de camphrier de la grandeur de la tête, on trace une ligne au milieu; avec des gouges et des couteaux, on sculpte les différentes parties du visage et de la tête. Puis on colle du papier de coton sur toute la surface extérieure du bois blanc et on y applique une couche de terre fine mélangée à de l'eau et à de la colle. Une fois la terre sèche, on polit la surface avec du papier de verre, puis on resculpte légèrement pour la touche finale avant de repolir. On peint la surface avec du blanc de plomb mêlé à de la colle et à de l'eau. On a soigneusement écrasé le blanc dans un mortier et on le laisse déposer une journée au fond de l'eau avant de l'utiliser. On applique les couleurs du maquillage sur cette surface blanche et enfin on passe une couche de cire du Sichuan pour donner le brillant et protéger les couleurs. On enfonce les cheveux et la barbe au dernier moment dans des trous préparés d'avance.





Tête de buffle et de cheval pour les deux assesseurs du dieu des Enfers. Têtes pour marionnettes à gaine sculptées par Jiang Jiazou



Tête du dieu du Tonnerre à bouche en bec d'aigle pour marionnette à gaine, sculptée par Jiang Jiazou



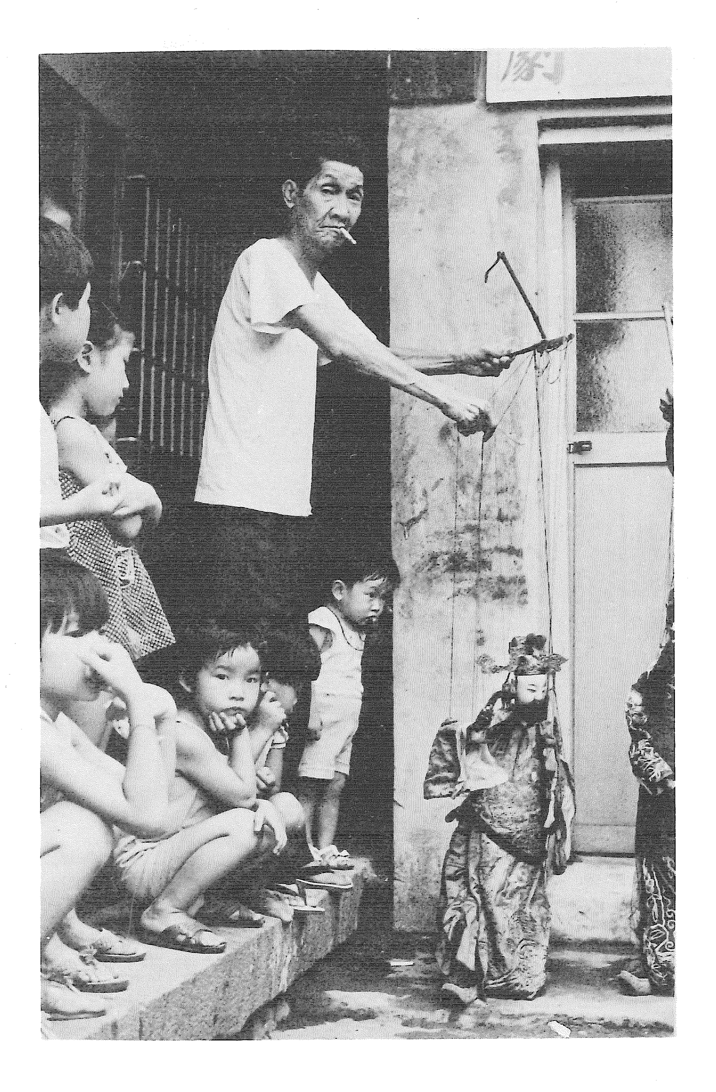
Marionnette à fils du Fujian : personnage qui jongle avec un vase

Chapitre IV

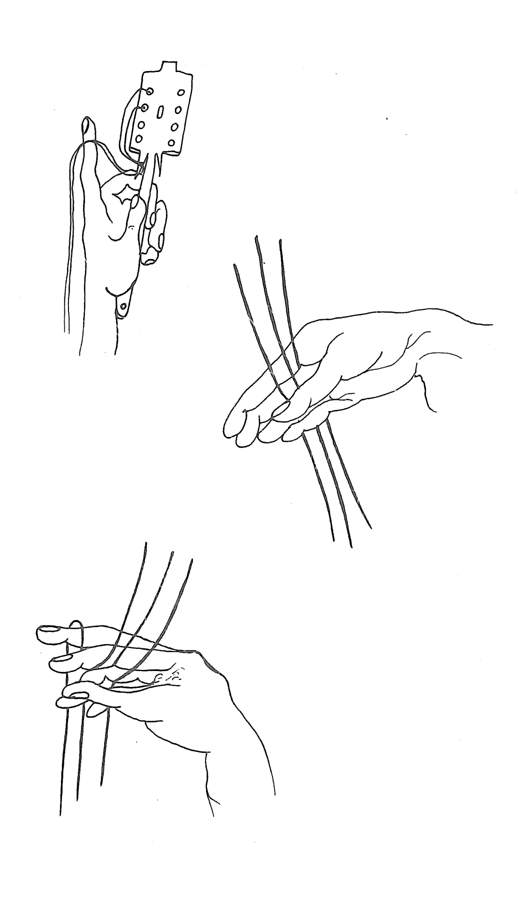
LES MARIONNETTES A FILS

Les marionnettes à fils ont beau être les plus élégantes par la grâce de leurs mouvements, elles sont devenues assez rares. Par le poème de l'empereur Minghuang (712-756), on sait qu'elles existaient déjà sous la dynastie Tang. On appelait alors ce théâtre « la soie qu'on tire » ; le terme moderne général est « marionnettes aux fils qu'on lève ». Mais Lu Xun, le célèbre écrivain moderne, dans sa post-face au recueil Tombeau, emploie le même terme que sous les Tang. Dans la province du Fujian on emploie simplement le terme « marionnettes » ou celui de « théâtre à fils » ou encore celui de « troupes aux quatres beautés ».

Une marionnette à fils a d'habitude une tête en bois sculpté avec un très long cou qui s'enfonce dans le corps de la poupée et peut s'en retirer à volonté. Le corps même de la marionnette peut être une armature en bois ou en fil de fer; le tronc creux est rembourré de coton à l'extérieur. Les membres sont en huit parties, bras, avant-bras, cuisses et jambes, reliées entre elles par une languette de cuir pour que les articulations se plient facilement. Ces huit parties sont souvent un simple bout de bois avec un rembourrage extérieur. Outre la tête amovible, les parties en bois sculpté sont les chaussures et les mains. Une des mains, sinon les deux, a parfois les doigts refermés; mais le plus souvent, elles sont formées de deux parties, l'une comprenant la paume et le pouce, l'autre comprenant les quatre doigts et reliée à la première par une cheville de façon à permettre aux doigts de se replier ou de s'étendre. Le tronc et la paume des mains sont parfois munis de petites boules de plomb enfoncées dans le bois pour alourdir la marionnette et pour qu'elle reste bien droite quand les fils ne sont pas tendus. Le nombre de fils varie beaucoup suivant les mouvements que l'on veut faire faire. Plus les gestes sont élaborés, plus il faut un grand nombre de fils. Le minimum est cinq : un pour chaque épaule, un pour chaque main et un partant du sommet de la tête. Dans le cas de huit fils, on en a un pour chaque main, un pour chaque épaule et un pour chaque tempe. Dans le cas de quatorze fils, on en a un pour le dos, un pour chaque épaule, un pour chaque tempe, un pour chaque coude, un pour chaque poignet, un pour chacun des groupes de quatre doigts mobiles, un pour chacun des mollets et un dernier fil placé à l'avant, passe des doigts de la main droite à ceux de la main gauche, et permet de faire se joindre les deux mains quand on le tire. Une marionnette qui a entre seize fils et vingt-deux fils est capable de faire presque tous les mouvements d'un acteur; mais elle en aura jusqu'à vingt-huit si elle doit monter à cheval. Les fils sont accrochés à une planchette avec un manche à l'arrière et un crochet pour les suspendre à une corde dans les coulisses. Dès qu'on fait légèrement bouger la planchette tenue par le manche, la marionnette perd sa rigidité. Le marionnettiste tient cette planchette d'une main, tandis que de l'autre il manie les fils entre ses doigts avec la dextérité d'un joueur de harpe. Un des gestes les plus élégants et les plus fréquents est de lever le bras recourbé jusqu'à la hauteur du cœur

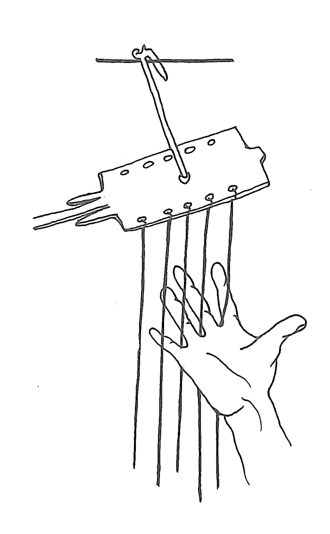


Montreur de marionnettes à fils faisant une démonstration, Taiwan



environ, puis de l'étendre vers le côté, la main fermée, et enfin de tendre les doigts vers l'extérieur, les différentes parties du mouvement s'enchaînant de façon très coulante. Il faut donc un marionnettiste par marionnette, à moins que la marionnette ne fasse que traverser la scène. Quand une marionnette reste immobile en scène, on l'accroche à une corde tendue. Les marionnettes à fils peuvent tirer une épée de son fourreau, l'y rentrer, s'éventer, s'essuyer les larmes, se lisser la barbe, boire, écrire, envoyer un ballon du pied, ouvrir et fermer une porte, faire le saut périlleux. Les mouvements des bras, des mains et de la tête sont très gracieux, mais les mouvements des pieds sont très difficiles et c'est dans la marche que l'on reconnaît la qualité d'un marionnettiste.

La plus célèbre troupe de marionnettes à fils chinoise est sans doute celle qui a pris après la Libération le nom de Troupe expérimentale de Marionnettes de Xuanzhou, à Xuanzhou dans la province du Fujian. Elle



La manipulation des marionnettes à fils : façon de placer les doigts entre les fils



Marionnettes à fils, Ilan, Taiwan

a fait des tournées à travers toute la Chine, notamment dans les provinces voisines; en 1952 elle a joué à Shanghai devant le célèbre marionnettiste Obratzov et en 1957 elle est allée jusque dans la province du Sichuan. Les opéras joués par ces marionnettes ont un système musical et vocal appelé nanqu, auquel sont mêlés des airs populaires locaux et des mélodies semblables à celles de l'opéra de Pékin, xipi et erhuang. L'histoire des marionnettes à fils de Xuanzhou remonterait à plus de quatre cents ans. Le répertoire, qui comprend environ quatre cents pièces, est surtout tiré des grands romans historiques. La pièce la plus longue est *Mulian sauve sa mère*, que l'on mettait sept jours à jouer; elle raconte comment Mulian est descendu aux Enfers pour en retirer sa mère. Les deux pièces classiques les plus célèbres étaient *A la poursuite de Han Xin* et *Lü Bu flirte avec Diao Chan*. Mais la pièce qui a fait la renommée de cette troupe en dehors de sa province, là où on ne pouvait pas comprendre les paroles à cause du dialecte employé, c'est *Daming fu*. Dans cet épisode du roman *Au bord de l'eau*, les héros arrivent dans la ville qui a donné son nom à la pièce pour délivrer un de leurs compagnons, au moment d'une fête, alors que des bateleurs sont réunis pour donner des représentations : une danse du lion, un numéro de jonglerie avec une gourde et une danse paysanne de jeunes filles sont successivement représentés par les marionnettes. Jadis la troupe jouait d'ailleurs tous les épisodes de ce roman et pour la scène finale, cent-huit héros venaient les uns après les autres sur scène et à la fin quand ils étaient tous réunis, on pouvait reconnaître chacun des personnages par ses traits distinctifs. Pour manier toutes ces marionnettes, il n'y avait pourtant que quatre marionnettistes. Depuis peu, pour remédier au barrage dialectal, la troupe essaie d'employer la langue nationale quand elle joue en dehors de sa région. La formation d'un marionnettiste pour arriver à ce niveau nécessitait dix ans. On entrait vers l'âge de dix ans, on étudiait les connaissances de base pendant cinq ans; après quoi on jouait les rôles secondaires pendant trois ans, et à la fin on choisissait



Marionnettes à fils, Ilan, Taiwan

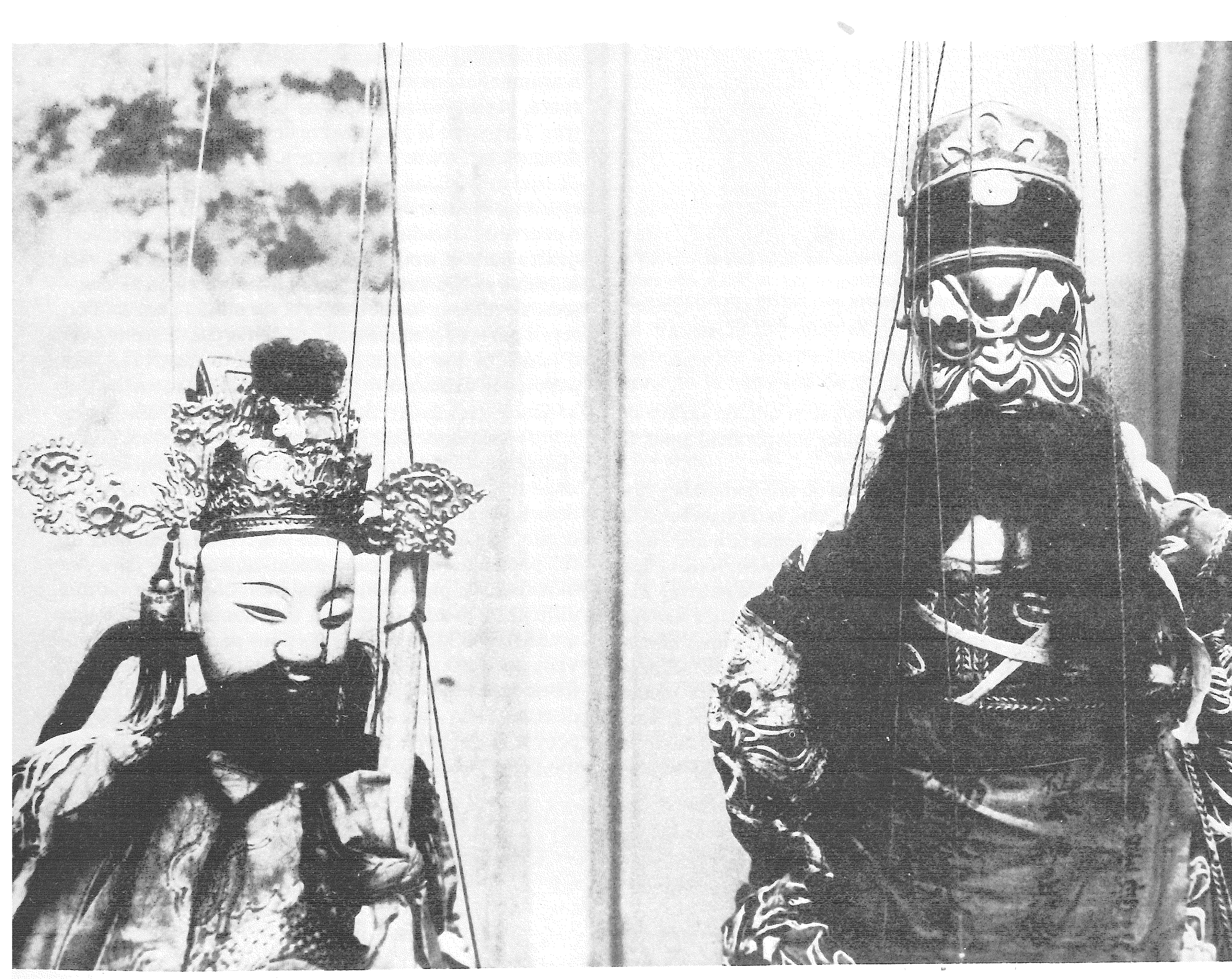
comme maître un des marionnettistes avec lequel on étudiait une catégorie de rôle dans laquelle on voulait se spécialiser.

Ce théâtre de marionnettes à fils de la province du Fujian se diffusa dans les provinces voisines, par exemple à Taiwan. Là on a deux écoles, celle du sud, à Tainan par exemple, où il reste deux marionnettistes et où il s'agit d'un théâtre assez simple joué par un seul marionnettiste surtout dans un but religieux, pour écarter les mauvaises influences ou à l'occasion d'un mariage, la nuit, pour mettre l'union sous de bonnes auspices. Et celle du nord. Celle-ci est beaucoup plus élaborée et joue de véritables opéras. Les deux centres importants sont Taoyuan et Yilan. La meilleure troupe de Yilan est celle de Xu Tianlai;malheureusement elle ne joue pas très souvent et le marionnettiste gagne sa vie avant tout comme marchand ambulant. Xu Tianlai joue par exemple tous les ans dans le quartier des marchands de bois de Yilan, près de la gare; les habitants paient pour cette représentation afin que les dieux écartent les incendies. En fin d'après-midi, devant un petit autel installé dans la rue, sur lequel on a placé des statues de divinités et des offrandes, le marionnettiste fait venir le Seigneur de la Vertu de l'Eau par un rituel magique, et joue une courte scène où la marionnette est censée incarner le dieu; puis il joue la scène traditionnelle de la *réunion,* où un homme et une femme apparaissent sur scène et s'assoient l'un en face de l'autre après s'être salués. Le soir commence l'opéra proprement dit. Pour une telle représentation, si les organisateurs ont payé le minimum, l'équivalent de deux cents francs, ils n'ont pas le droit de choisir la pièce. Xu Tianlai est assisté de deux autres marionnettistes. Il n'y a pas d'orchestre car les principales pièces du répertoire ont été enregistrées sur bande magnétique et on se sert d'un magnétophone. L'orchestre n'est plus utilisé qu'une fois par an pour le festival de la ville, où les différentes troupes de marionnettes à fils organisent une compétition. Mais l'enregis-

trement est si mauvais, les haut-parleurs si mal utilisés que le bruit est assourdissant et les paroles incompréhensibles; l'éclairage s'interrompt à tout moment car les fils sont mal reliés. Les assistants du Xu Tianlai sont assez maladroits : les marionnettes donnent l'impression de glisser dans les airs au lieu de marcher. A la représentation à laquelle j'ai assisté, il y avait une trentaine de spectateurs, dont huit adultes seulement; aucun n'a pu me préciser le titre de la pièce, le son étant trop mauvais pour qu'on comprenne quoi que ce soit. Au bout d'une heure, il ne restait qu'un seul spectateur, un enfant anormal d'une quinzaine d'années qui restait assis au coin de la scène et qui riait aux éclats chaque fois que le marionnettiste envoyait une poupée vers lui pour le taquiner. C'était assez pathétique. C'est d'autant plus dommage que Xu Tianlai est certainement un marionnettiste de grande valeur. Mais au lieu de cultiver son art, de former des jeunes, de soigner ses représentations, d'apprendre à utiliser correctement un appareillage moderne, il se cantonne dans ses secrets magiques, dont il est si fier : lui seul, avec les prêtres taoïstes, connaît la formule pour appeler la divinité et la faire venir s'incarner dans la marionnette et écarter les mauvais esprits du lieu. Il gagnait de l'argent en se basant sur la foi des fidèles, mais il ne se rendait pas compte que dans un monde moderne, seul son art pouvait survivre à une foi que les jeunes rejettent comme superstition.

A Taibei, Li Tianlu, qui est aussi un célèbre marionnettiste de marionnettes à gant, est le seul à manipuler les marionnettes à fils. Il a appris cet art il y a seulement une vingtaine d'années auprès d'un marionnettiste de la province du Fujian qui était venu se réfugier à l'arrivée des Communistes au pouvoir. Malheureusement il n'a pas souvent, lui non plus, l'occasion de jouer, puisque les marionnettes à fils sont liées à des cérémonies de

Marionnettes à fils de la province du Fujian : à gauche personnage de souverain, à droite marionnette pour le personnage de Zhong Kui





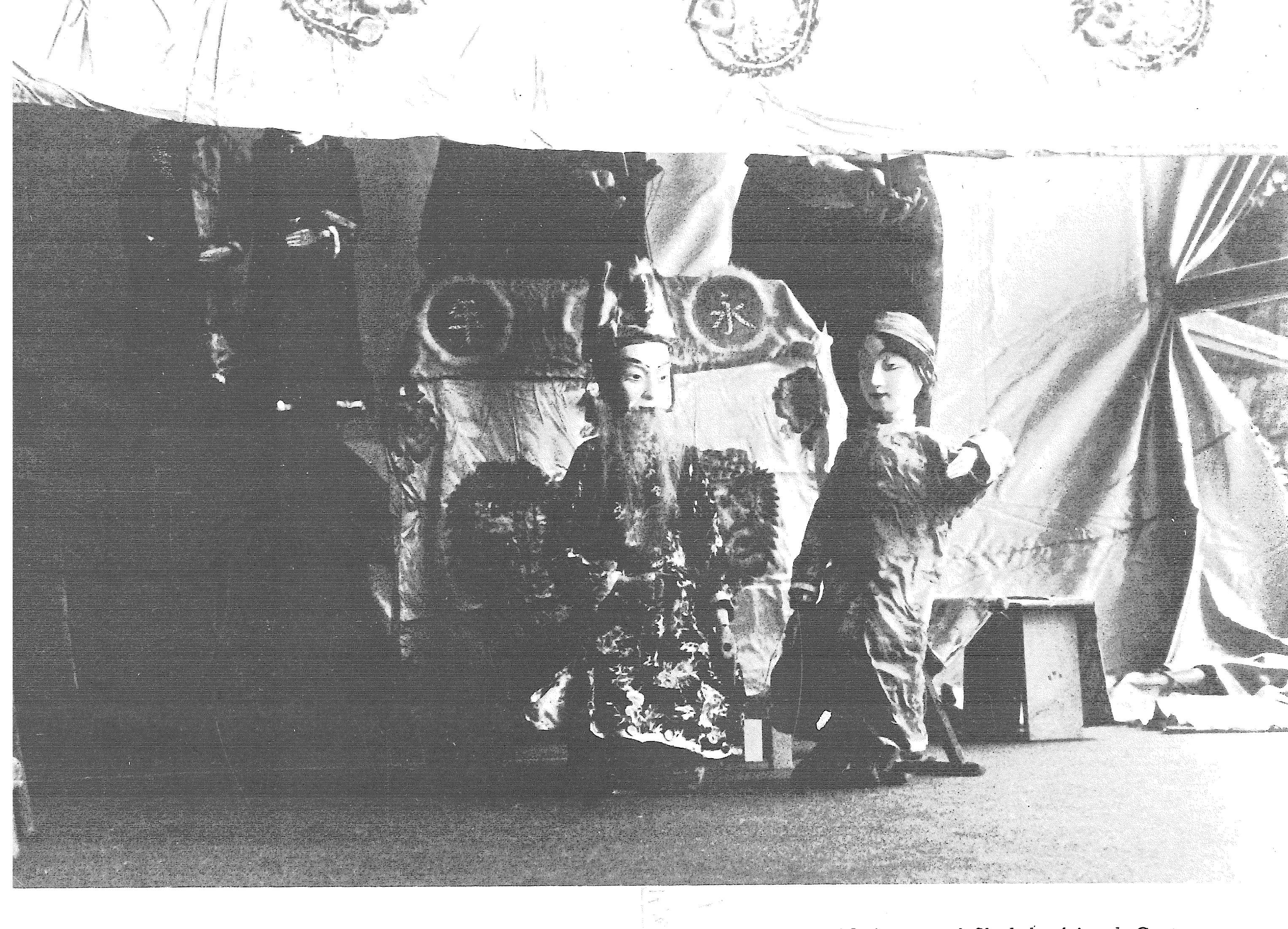
Marionnette à fils de la province du Fujian. personnage de « visage peint » (Musée Kwok On). Cl. D. Rolland

purification et cette tradition est si ancrée qu'on ne trouve pas l'occasion d'en jouer simplement pour le spectacle.

A Shanghai, il y a cinq troupes de marionnettes à fils, quatre d'entre elles, la Changle tuan, la Yongle tuan, la Tongle tuan et la Anle tuan, appartiennent à une seule famille et elles sont organisées par cinq frères, Liu Desheng, Liu Deyu, Liu Dehai, Liu Deyuan et Liu Dezui qui, avec leurs assistants, forment un groupe d'une dizaine de personnes. Ces quatre troupes homogènes jouent surtout dans la campagne, dans les villages autour de la ville, et se spécialisent dans les pièces mythologiques, comme la légende du Serpent Blanc, celle du troisième Prince, les épisodes du roman *le Voyage en Occident*. La famille Liu étant originaire de la province du Zhejiang, l'opéra joué par ces poupées conserve la musique ancienne de cette partie de la Chine. La troupe Gaole tuan joue dans Shanghai même et pour plaire à un public urbain plus sensible à la mode qu'à la tradition, elle joue l'opéra de Pékin avec les marionnettes à fils. Celles-ci ne sont pas aussi élaborées que celles de la province du Fujian; la plupart n'ont que sept fils, un à chaque membre, un à chaque tempe et un dans le dos. Mais si la marionnette ouvre la bouche ou bouge les yeux, elle comprend des fils supplémentaires. Les têtes sont fabriquées dans la province du Fujian, ce qui montre bien qu'il s'agit d'un théâtre originaire de cette province qui n'a pas pu trouver sur place des sculpteurs connaissant l'art de fabriquer ces têtes.

A Nankin, il existe aussi une troupe de Marionnettes à fils, la Troupe de marionnettes de l'Asie nouvelle, qui a un répertoire de deux cent quatre-vingt et une pièces ; ce sont toutes des pièces classiques, dont les plus célèbres sont *A la poursuite de Han Xin* et *Dingjun shan*. Cette troupe a essayé de se moderniser en créant des pièces pour enfants, mais elle n'a pas su adapter à un public enfantin un art théâtral extrêmement stylisé dont l'esthétisme ne peut toucher que des adultes.

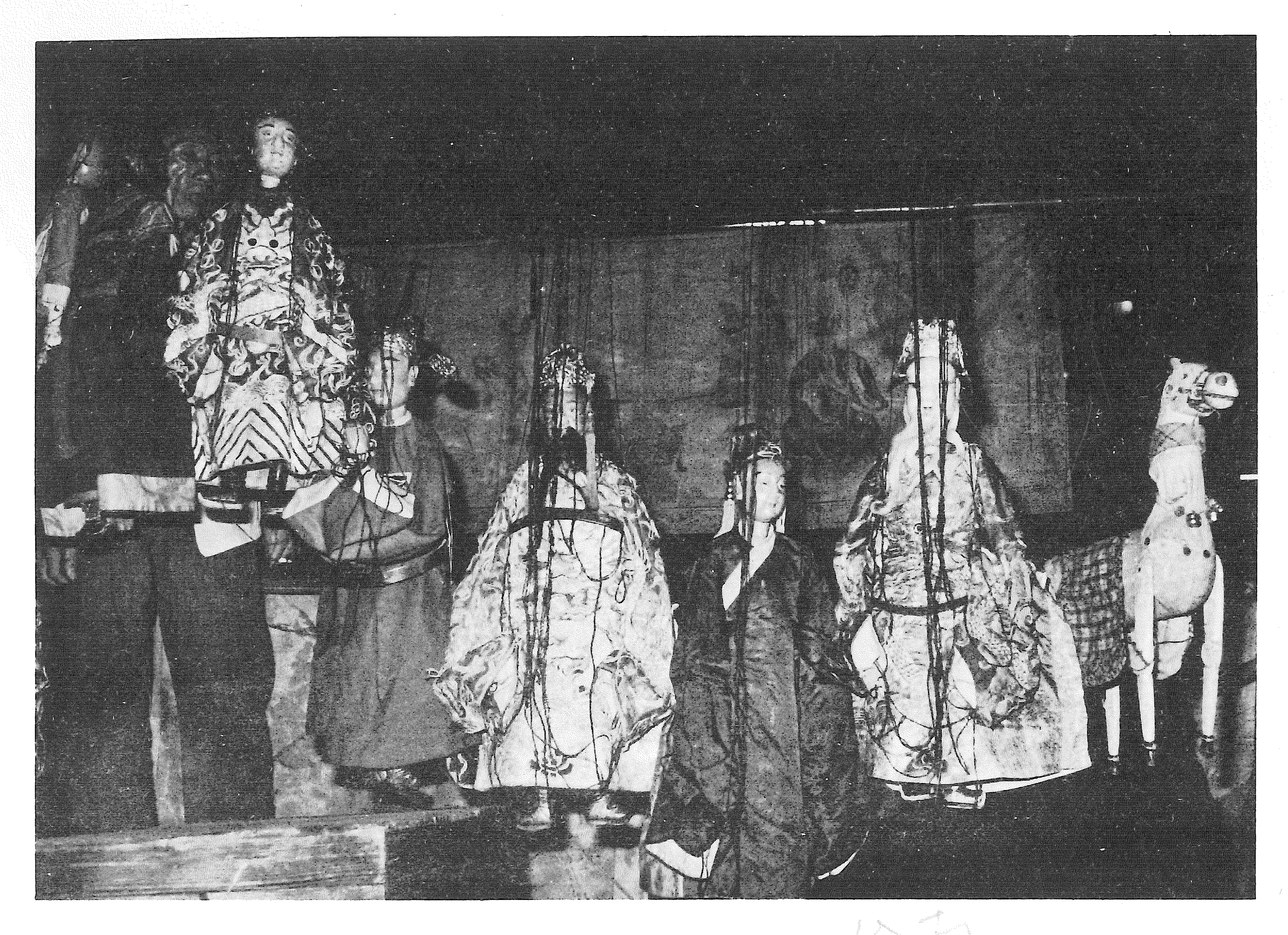
Le théâtre de marionnettes à fils passa aussi dans la province du Guangdong et de là dans celle du Guangxi. Dans la colonie de Hong Kong, il reste encore un marionnettiste qui les utilise; il n'en joue plus qu'une fois par an, pour la fête du temple du village de Saikung (Xigong) et autrement gagne sa vie comme musicien dans les enterrements et cérémonies religieuses. Ses marionnettes, assez grossières, sont de grandeur différente, variant entre cinquante et soixante dix centimètres. La troupe la plus célèbre de la province du Guangdong est la Troupe de Théâtre à Fil d'Art populaire, du district de Meixian. Le chef marionnettiste, Xie Yafa, a repris la tradition de son père et pendant trente-cinq ans a poursuivi la tradition, allant de temple en temple jouer quatre nuits et trois jours pour la fête du dieu local. La musique et le chant sont entièrement inspirés de chansons populaires locales et ce style musical particulier, repris par les marionnettistes des environs, a pris le nom d'« air des marionnettes ». Mais à un festival d'arts populaires cantonais de 1956, Xie Yafa et son principal assistant décidèrent, pour rivaliser avec les autres genres de marionnettes, de transformer leur technique. Auparavant, ces marionnettes, qui avaient presque toutes onze fils, ne pouvaient déplacer la tête et la main que dans un seul plan, soit de haut en bas, soit de gauche à droite. Xie Yafa a commencé à accroître le nombre de fils pour que les poupées soient capables de faire des mouvements plus compliqués. Mais comme il était très difficile de manipuler des fils trop nombreux, il inventa un certain nombre de moyens pour permettre des mouvements variés avec un nombre de fils limité. Il fit fabriquer des poupées plus grandes d'un cinquième dont les yeux, la bouche et le nez peuvent bouger; et pour le singe, héros du roman *le Voyage en Occident*, il remplaça les yeux par des ampoules électriques,



Marionnettes à fils de la région de Canton

puisqu'il est dit qu'il avait des pupilles d'or et des yeux de feu. Il a ôté le plancher de la scène pour que les marionnettes puissent s'enfoncer sous terre ou s'élever dans les cieux, car parmi le répertoire de la troupe qui comprend plus de quatre-vingt dix pièces, les histoires mythologiques avec apparitions, disparitions, etc., occupent une grande place. La troupe possède vingt-trois décors et elle utilise largement les effets de lumière qui permettent les combats dans les airs, sur les nuages au milieu de l'orage. Dans la pièce *Meng Jiangnü pleure devant la Grande Muraille* on voit la muraille s'écrouler vraiment au milieu des éclairs. Dans la pièce l'*Enfant rouge,* du véritable feu sort de la grotte, que le Singe éteint avec l'éventail de la Princesse à l'éventail en feuille de bananier. Pour l'aider dans ses efforts de modernisation, cette troupe a reçu du gouvernement un don de deux mille JMP et un prêt de deux mille cinq cents en 1957. (Un dollar JMP valait environ 2 Frs).

Dans la même province du Guangdong, dans le district de Longchuan, la Troupe Artistique de Marionnettes à fils a été réorganisée en 1953 ; elle comprenait dix-huit personnes et elle était dirigée par deux frères, Luo Mincheng et Luo Yuesheng, dont le père et le grand-père étaient des marionnettistes; mais les salaires des artistes ne s'étageaient qu'entre douze et dix-huit dollars JMP par mois; elle avait emprunté deux cents dollars JMP à un organisme gouvernemental et elle essaya d'augmenter ses revenus en faisant une tournée à travers la province en 1954. En voyant les pièces montées par d'autres troupes, les marionnettistes comprirent la nécessité de se moderniser pour s'attirer le public; ils achetèrent donc des accessoires et montèrent avec succès la légende du Serpent Blanc et l'histoire d'amour de Liang Shan-bo et Zhu Ying-tai ce qui leur permit d'accroître les salaires jusqu'à vingt-huit dollars JMP par mois au cours de l'hiver de 1954. L'année suivante, ils jouèrent pendant un mois au Palais de la Culture des Travailleurs de Canton. A l'automne 1955, ils furent envoyés par le Bureau de la culture de la province du Guangdong pour jouer dans la province voisine du Guangxi. Après une série de représentations dans les districts de Wuzhou, Guixian, Nanning, Liuzhou, ils furent rattachés officiellement à cette province et la troupe prit le nom de Troupe artistique de marionnettes du Guangxi en février 1956. Ils firent ensuite une tournée chez les minorités nationales, où ils



Marionnettes à fils : derrière la scène, Tainan, Taiwan (Cl. Hiroaki Kani)

台南

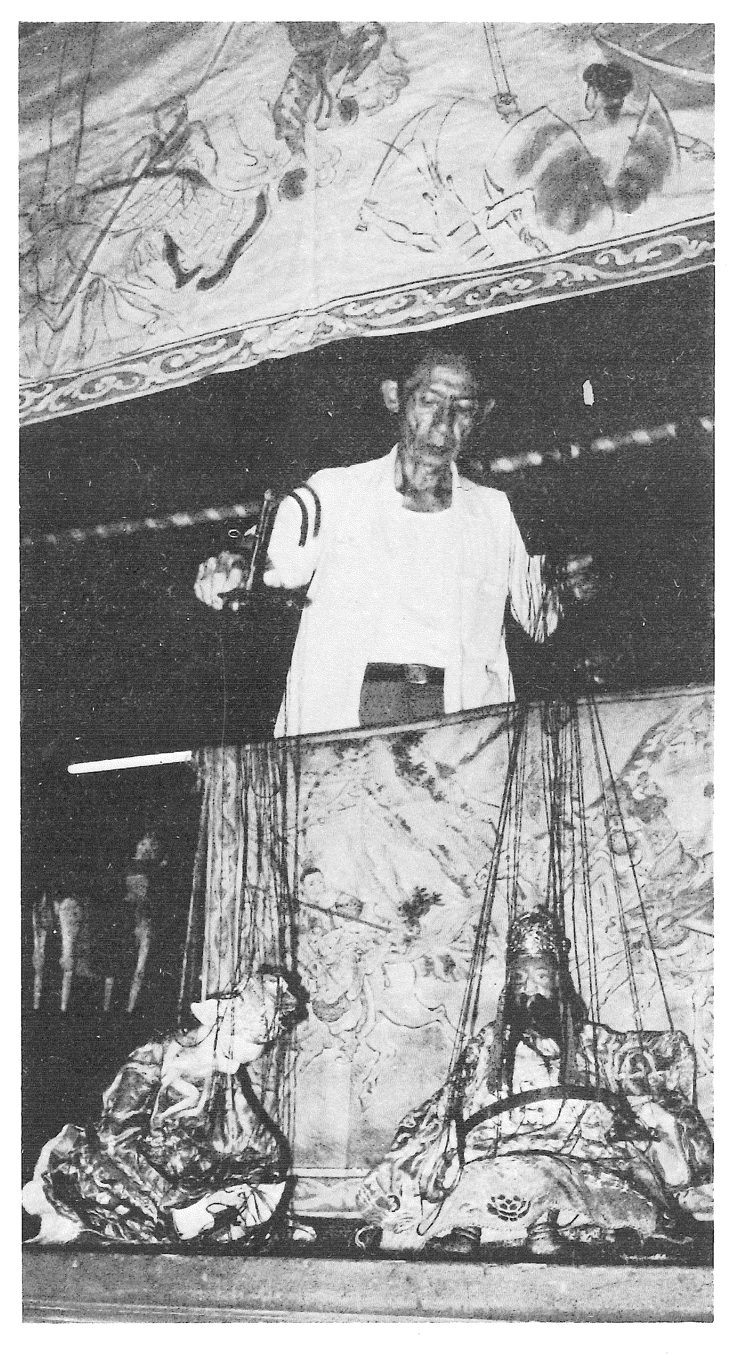
donnèrent deux cents quarante-huit représentations, et pour fêter la création du district autonome Zhuang du Guangxi, ils montèrent une nouvelle pièce basée sur une légende des Zhuang, *les Canards mandarins et la rose*. Ils avaient alors adapté huit pièces classiques qu'ils jouaient dans une mise en scène moderne avec décors et effets électriques, tandis qu'ils continuaient à jouer les autres pièces de leur répertoire de façon traditionnelle. Ces huit pièces modernisées sont *le Pavillon occidental, le Serpent blanc, Zhang Yu fait bouillir la mer, Attaque nocturne de Tangzhou, Liang Shanbo et Zhu Yingtai, Troubles au Palais céleste, Zhang Guolao plante des courges*, et *la Troisième sœur descend sur terre*. Certaines adaptations ont été faites : par exemple, dans *le Serpent blanc*, l'apparition du serpent a été supprimée et, comme dans l'opéra de Pékin, on voit seulement Xu Xian soulever un rideau et s'évanouir quand il s'aperçoit que sa femme est un serpent; dans la scène suivante, quand le Serpent blanc va à la conquête de l'herbe magique, le combat est écourté car elle veut simplement s'emparer du moyen de sauver son mari, mais il n'y a pas de haine entre les protagonistes, comme dans la scène de l'attaque du monastère de la Montagne d'Or.

Dans le théâtre de marionnettes à fils, on peut distinguer deux centres, l'un situé dans la province du Fujian et qui est déjà signalé sous la dynastie Ming, mais qui existait sans doute bien avant, et qui s'est diffusé dans les provinces voisines où il s'est adapté aux opéras locaux. Le deuxième centre est situé dans le nord-ouest de la Chine. Il existait déjà à Chang'an (actuel Xi'an) au VIIIème siècle et il continue à exister aujourd'hui dans la province du Shenxi. Les deux plus célèbres troupes sont maintenant celle de Heyang, dirigée par le marionnettiste Wang Yunting, et celle de Chaoyi, dont les maîtres-marionnettistes sont Qi Xiangwu et Li Renhua. A un festival local, chaque troupe s'est fait remarquer par une prouesse : la première troupe a fait une marionnette changer de vêtement sur scène, dans la pièce *la Fille de l'Empereur se fait battre;* et la seconde a joué la pièce *le Fils devant la porte aux exécutions* et la marionnette qui représente Yang Liulang, le héros que l'on juge et qui est menacé de la peine de mort, déplace six fois la chaise sur laquelle elle est assise et par ce mouvement montre chaque fois les sentiments qui l'agitent.

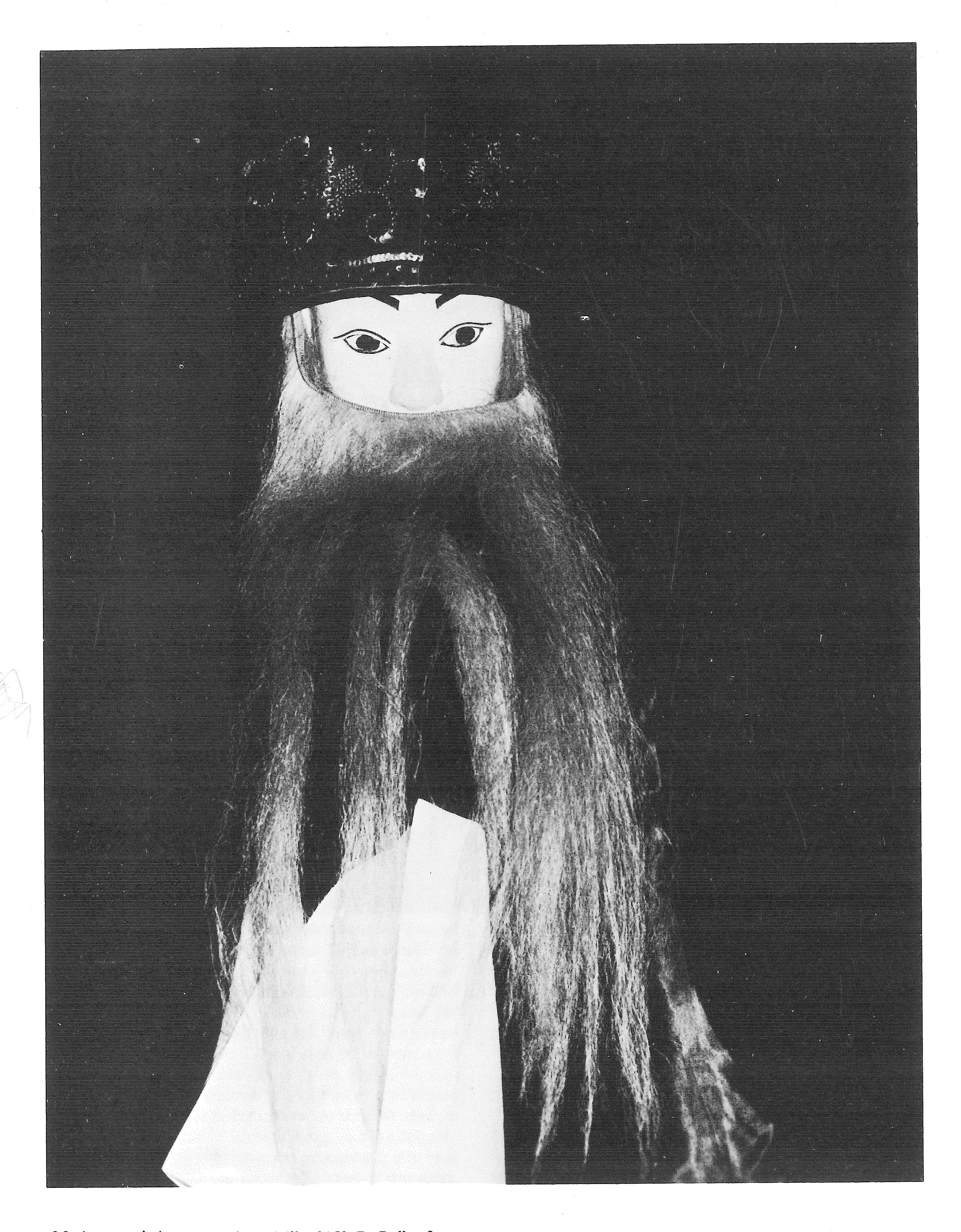
Du Shenxi, ce théâtre s'est répandu au sud, dans la province du Sichuan mais faute de renseignements nous ne pouvons qu'y signaler son existence, car dans cette

province, ce sont les marionnettes à tige qui sont surtout répandues. Il s'est aussi diffusé à l'est, d'abord dans la province limitrophe du Shanxi. Dans le district du Yongji, plus précisément dans la bourgade de Shidaoxiang, Yao Mingzheng a fondé voici à peu près trente cinq ans un petit théâtre de marionnettes dont il est le seul marionnettiste; il parcourt la province en portant tout son théâtre sur une palanche; il frappe un gong ou un tambour tout en maniant les fils de ses poupées et en chantant. Il utilise des airs inspirés de chanteurs de ballades locaux, *le qinqiang daoqing,* qui ont donné le style musical appelé le *bangzi* de Fuzhou, et un type de mélodie particulier à ce théâtre de marionnettes à fils, appelé *Jin nan tixian muou qiang*. Son répertoire comprend vingt-trois pièces longues, à épisodes, qui reprennent tout un roman, comme *Wan shou tu, l'Arbre généalogique des Han,* et trente-cinq pièces plus courtes qui se jouent en une seule représentation.

Le théâtre de marionnettes à fils du nord-ouest a même gagné Pékin. Avant la guerre, on l'y croyait disparu, mais un français, Jean-Pierre Dubosc, a retrouvé le dernier marionnettiste de marionnettes à fils de Pékin qu'il a fait venir jouer chez lui et dont il a tourné un petit film. C'était là aussi un théâtre assez simple puisqu'il n'y avait qu'un seul marionnettiste; mais ce qui vaut la peine d'être signalé, c'est que celui-ci se servait de livrets, alors que dans beaucoup de cas, les marionnettistes s'appuient entièrement sur une tradition orale.



Marionnettes à fils, Tainan, Taiwan (*Cl. Hiroaki Kani*)



Marionnette à tige cantonaise : vieillard (Cl. D. Rolland)

Chapitre V

LES MARIONNETES A TIGE

Extension de cette forme théâtrale

Les marionnettes à tige existent à travers toute la Chine; c'est le théâtre de marionnettes le plus élaboré. Dans le nord, un des centres importants était dans la province du Shandong, dans les districts de Ningjin et Wuqiao. De jeunes paysans apprenaient pendant l'hiver et au bout de trois semestres, ils pouvaient devenir semi-professionnels. Les troupes étaient itinérantes et se déplaçaient jusqu'en Corée et même au Japon. Chaque année, si elles le pouvaient, ces troupes se réunissaient à Ningjin et Wuqiao le cinquième jour du neuvième mois lunaire pour la foire locale et des centaines de marionnettistes se retrouvaient alors ensemble. A Pékin, il y a eu jusqu'à soixante-dix troupes de marionnettes à tige; on les appelait le « théâtre du Palais impérial », car elles jouaient aussi pour la cour. Mais avant la première guerre mondiale, il n'en restait plus qu'une, la Troupe de théâtre du Palais Impérial de la Licorne d'Or. Dans le nord, les musiciens qui accompagnent le chant des marionnettistes sont appelés « les flûtistes ». Les marionnettistes de cette région utilisent un sifflet pratique comme sous la dynastie Song.

Un autre centre est le nord-ouest de la Chine, dans la province du Shenxi, d'où il s'est propagé dans les provinces du Shanxi à l'est et dans celle du Sichuan au sud. A Taiyuan par exemple, la Troupe de Théâtre d'Ombres et de Marionnettes de la ville de Taiyuan, dont nous avons déjà signalé l'existence à propos du théâtre d'ombres, est capable de jouer des marionnettes à tige aussi bien que des ombres et le même répertoire peut être interprété par l'une ou l'autre technique.

Dans la province du Sichuan, le théâtre de marionnettes à tige se divise en quatre sortes. « Les grandes boîtes craniennes en bois », qui sont répandues dans le nord de la province, ont des têtes presque aussi grandes que des têtes humaines, et celles de personnages incarnant des guerriers sont encore plus grosses. A Yilong des troupes appelées *yinyang ban* mêlent aux marionnettes des enfants portés sur les épaules de marionnettistes, qui imitent les marionnettes et qui incarnent alors les rôles principaux. C'est peut-être là une survivance des marionnettes en chair de la dynastie Song. La deuxième sorte, à Nanyun, appelée « les deuxièmes boîtes craniennes en bois », sont un peu plus petites. La troisième, à Chengdu et Chongqing, a des têtes encore plus petites et les parties du visage ne bougent pas; elle est appelée « les boîtes craniennes de l'opéra de Pékin ». Comme elle ne remonterait qu'à une centaine d'années, époque où le théâtre de marionnettes cantonais portait aussi le nom d'opéra de Pékin, et comme l'influence de l'opéra de Pékin sur elle n'est sûrement pas directe, cette forme vient sans doute de la province du Guangdong. La quatrième catégorie, jouée par un seul marionnettiste qui porte tout son théâtre sur son dos, ressemble au *julizi* de Pékin et au théâtre de marionnettes à un seul homme du Guangdong; ce sont bien des marionnettes à tige, mais elles ne sont pas plus grandes que des marionnettes à gant et elles servent surtout pour des pièces humoristiques.

Dans les deux premières sortes, où les têtes sont assez grandes, celles-ci ont les yeux qui bougent, de

même que la bouche pour certains personnages ainsi que le nez et la langue pour les clowns. Pour le singe et le cochon, qui sont les personnages principaux des épisodes du roman *le Voyage en Occident,* on peut aussi faire bouger les oreilles. Pour les personnages d'hommes et de femmes, les yeux sont allongés et bougent horizontalement; les « visages peints », qui incarnent des personnages violents, ont des yeux ronds qui roulent sur eux-mêmes; les clowns et les visages de vieilles femmes ont en outre les paupières qui peuvent se fermer. Tandis que les traits sont d'habitude assez réalistes, ceux des guerriers aux visages peints sont fortement exagérés.

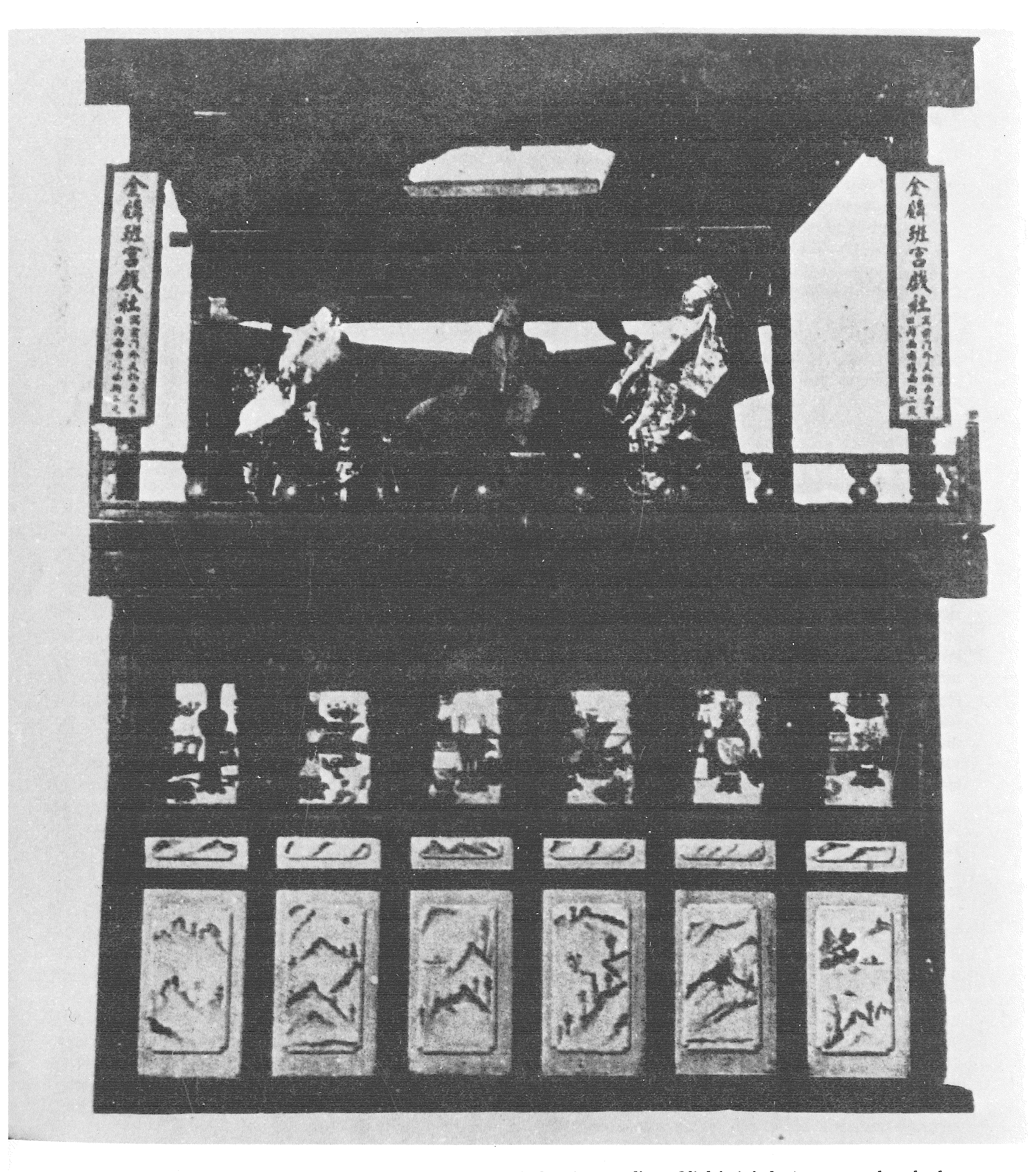
On a deux formes de mains : celles dont les doigts sont repliés, faites pour tenir une arme, sont appelés « mains pour le combat »; et celles dont les doigts sont étendus, qui peuvent saisir, enlever leurs habits et même boutonner un vêtement, « mains pour saisir ».

Un tel théâtre de marionnettes supposait des sculpteurs remarquables. C'est pourquoi les têtes fabriquées par Yang Dai à Yuechi xian au début de ce siècle sont encore célèbres et Li Shanqing a continué cette tradition avec succès dans la même localité. La plupart des belles marionnettes actuelles de la province du Sichuan ont été sculptées par lui.

Le théâtre de marionnettes à tige a gagné le sud, à l'exception de la province du Fujian, domaine des marionnettes à gant et à fils. Dans la province du Hunan, à Hengshan, la tradition fait remonter les marionnettes à tige à la dynastie Ming. A l'époque Tongzhi (1862-1875), un marionnettiste, Zhao Man Gonggong, y aurait modifié les visages, rendant les yeux et la bouche mobiles en s'inspirant des poupées de Suzhou. En 1875 on a ajouté des jambes ballantes accrochées au bas de la marionnette, avec soit des pieds nus, soit des petites chaussures de femmes, soit des chaussures d'hommes, soit des bottes. Cette troupe de Hengshan est surtout célèbre pour jouer des comédies, comme *la Jarre de nouilles à réparer.*

Deux troupes de Shanghai utilisent les marionnettes à tige. La Troupe de l'Etoile Rouge, s'en sert pour jouer de l'opéra de Pékin, dont elle a repris les conventions dans le théâtre de marionnettes et dont elle imite les mouvements. Par exemple le marionnettiste Chen Mingda est allé voir jouer le célèbre acteur d'opéra de Pékin Zhou Xinfang dans la pièce *A la poursuite de Han Xin* et il a ensuite modifié la pièce pour copier l'acteur, au lieu de suivre les gestes traditionnels du théâtre de marionnettes local. C'est ainsi qu'il a fait tenir par la marionnette la cravache non plus vers l'avant mais vers l'arrière pour rendre le geste le plus élégant. Les têtes sont imitées de celles de Jiang Jiazou pour les marionnettes à gant, mais en beaucoup plus grand. Une des expériences les plus intéressantes de cette troupe est d'avoir mêlé le théâtre d'ombres aux marionnettes. Dans les pièces mythologiques tirées par exemple du roman *le Voyage en Occident,* quand le Singe se bat dans les airs avec des monstres et que les personnages se transforment en différents animaux pour tromper l'adversaire, on utilise des ombres derrière un écran pour ces scènes de combat et de métamorphoses, car les ombres sont mieux adaptées à de tels effets scéniques.

La deuxième troupe de marionnettes à tige de Shanghai est la Troupe de marionnettes de l'Etoile d'Or. Elle a abandonné l'opéra classique pour jouer avec les marionnettes ce qu'on appelle le « théâtre parlé », ou théâtre moderne inspiré de l'Occident et apparu en Chine seulement au XXème siècle. Les dialogues sont entièrement parlés et non plus chantés et les mouvements ne sont plus fixés par les règles strictes de l'opéra. Cette expérience rappelle celle de Huang Junxiong pour les marionnettes à gant de Taiwan.



Ancien théâtre de marionnettes à tige de Pékin, troupe de la Licorne d'or. Cliché tiré de Aperçus culturels de l'ancienne capitale *de Tang Yongbin*

Le théâtre du Guangdong

Mais les plus célèbres marionnettes à tige de toute la Chine sont sans doute celles de la province du Guangdong; aux deux festivals qui ont eu lieu à Pékin, c'est chaque fois la troupe de Canton qui a obtenu le premier prix pour cette catégorie de marionnettes. Alors que partout ailleurs les marionnettes à tige sont quand même assez rares, cette forme de théâtre était encore très vivace au moins jusqu'il y a quelques années dans le Guangdong et grâce au maître-marionnettiste Mak Shiutang qui m'a appris à en jouer, je peux mieux en parler que de marionnettes sur lesquelles je n'ai que des renseignements écrits ou que je n'ai vu jouer que quelquefois.

A travers toute la Chine, les termes « poupées de bois » et « marionnettes » désignent les marionnettes en général et « marionnettes à tête en bâton » ou « marionnettes à bout de bras » les marionnettes à tige. Mais en cantonais, on dit « théâtre de poupées » qui désigne le théâtre de marionnettes en général, pour les marionettes à tige, car ce sont les marionnettes de loin les plus répandues dans cette partie de la Chine. Un autre terme, plus rare, est « théâtre à bâtons » car, dans une marionnette à tige, la tête s'appelle le « bâton de la vie », et les deux mains avec les bâtons pour les manipuler « bâton en bambou des mains ».

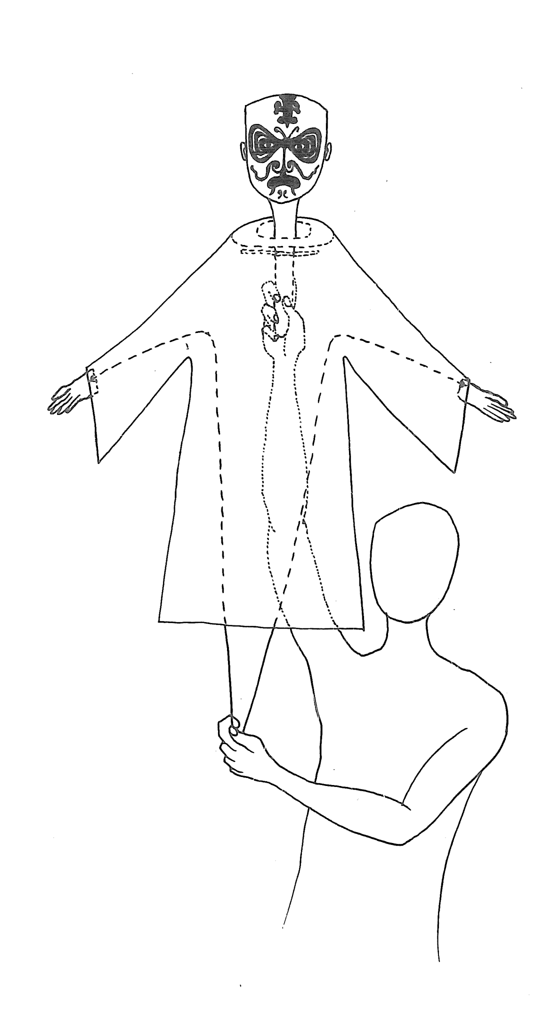
Les têtes, sculptées en bois de camphrier, ont à peu près vingt centimètres de haut, sans compter la tige. Jadis elles étaient plus petites d'environ un tiers. Elles sont taillées dans un seul bloc de bois. Elles sont ouvertes en haut, par où elles sont évidées. Elles diffèrent donc des têtes de marionnettes japonaises du théâtre de Bunraku qui, une fois sculptées, sont sciées en deux dans le sens vertical pour séparer la partie postérieure du crâne de la partie antérieure et permettre plus facilement d'évider l'intérieur et de placer les mécanismes qui font bouger les parties mobiles de la tête. On distingue plusieurs types de têtes : les têtes de jeunes femmes, les têtes de jeunes lettrés, les têtes d'hommes d'âge mûr, aux traits plus prononcés, les têtes de jeunes guerriers, avec un visage plus carré et les traits moins arrondis que ceux des lettrés, les têtes de clowns, avec le nez assez gros, la bouche hilare, les têtes d'entremetteuses ou plus généralement de femmes clowns, avec un gros chignon en bois pointant au-dessus de la tête et des traits tordus, les têtes de « visages peints », aux traits accentués, aux pommettes saillantes, au front bombé, avec de gros yeux ronds, les lèvres pincées, enfin les têtes de « rois rebelles », avec les mêmes caractéristiques que celles des « visages peints » mais encore plus marquées.

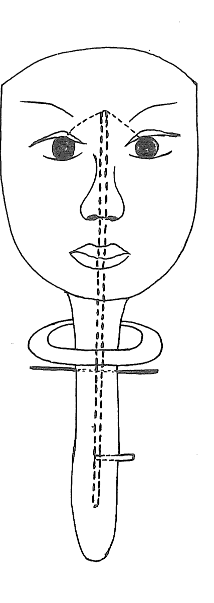
Beaucoup de ces marionnettes ont les yeux qui bougent. Les visages des rois barbares aux énormes pupilles ont les yeux qui tournent en rond sur eux-mêmes. Les clowns ont les yeux qui bougent, les paupières qui se ferment, le nez qui peut se relever et ils sont capables de tirer la langue. Pour les mécanismes à l'intérieur de la tête qui permettent des mouvements, le plus simple est de renvoyer au croquis. La ficelle qui permet de commander ces mouvements est enroulée une fois autour d'une tige avant de passer dans le cou. Ceci a pour but de freiner le mouvement, de façon à ce que, quand le marionnettiste tire sur la ficelle d'un geste brusque, les mouvements des parties mobiles ne soient pas heurtés. Il y a même une marionnette capable de cracher du sang : un petit conduit aboutit dans le coin de la bouche et ressort par le cou, il est assez long pour que le marionnettiste puisse souffler dedans un liquide rouge qu'il a d'abord mis dans sa bouche ou dans une poire. Le sommet de la tête est entouré d'abord d'un cercle de tissu, puis d'une perruque, enfin d'un cercle de tissu noir, chacun étant cloué dans le bois. Parfois, pour les hommes, la perruque comprend une calotte en tissu noir d'où part une longue mèche de cheveux au sommet du crâne, qui est repliée en un chignon. Les coiffures de femmes sont décorées de bijoux, d'épingles de tête brillantes et le bandeau noir entre la perruque et le front est lui aussi orné. Une mèche de cheveux sort de ce bandeau noir sur les tempes pour les hommes jeunes et les femmes, cette mèche étant plus longue et pointue dans le cas des femmes. Un grand crochet de fer est fixé au-dessus de la nuque pour pouvoir accrocher la marionnette à une corde tendue dans les coulisses au cours des représentations. Le cou n'a que quelques centimètres de long, mais une pièce de bois rajoutée le prolonge pour qu'on puisse bien le tenir en main. A environ trois centimètres en-dessous du menton, le cou est transpercé d'un trou longitudinal dans lequel on passe une longue aiguille de bois.

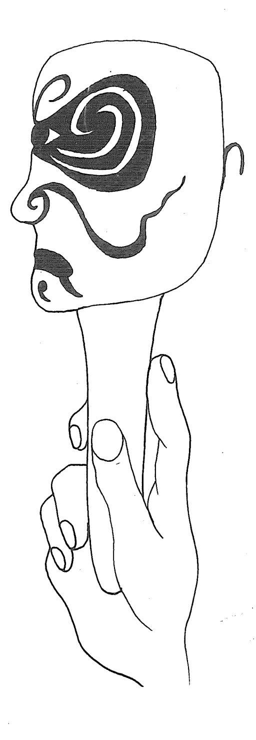
Les autres parties de la marionnette sont les mains et la pièce d'épaule. Celle-ci est un morceau de bois plat et oblong percé au milieu d'un trou de cinq centimètres de diamètre environ, par lequel on fait passer le cou et sous lequel on enfile l'épingle de bois dans le cou pour que cette pièce d'épaule ne retombe pas. L'extérieur du cou

et l'intérieur du trou de la pièce d'épaule sont enduits de cire pour que les mouvements de la tête ne soient pas gênés par le frottement. Les mains sont en bois sculpté; on en a de deux sortes : celles dont les doigts sont allongés avec le pouce replié pour laisser un orifice rond et celles dont le poing est refermé, mais là aussi avec un trou au milieu. C'est par ce trou qu'on enfile le manche des objets que tiennent les marionnettes. Le poignet est creux et on insère à l'intérieur l'extrémité d'un rotin de quatre-vingt centimètres de long environ qui a été courbé à la chaleur à six centimètres environ de l'extrémité enfoncée dans le poignet. Pour que ce rotin ne tourne pas à l'intérieur du poignet, on enroule un rouleau de papier fin autour de la partie enfoncée dans le poignet. Le corps même de la marionnette est formé par un sac de toile grossière ouvert complètement en bas, percé d'un trou en haut pour laisser passer le cou, et avec des manches à l'intérieur desquelles on passe le rotin muni de la main. Le bout de la manche est lié par une ficelle autour du poignet. On ne démonte pas les mains et le sac quand on range les marionnettes après les représentations.

Pour préparer une marionnette, on enfile d'abord le sac et les mains dans l'habit choisi. Si celui-ci a des manches étroites, elles sont fixées autour du poignet par des pressions. Les manches larges sont prolongées par une pièce de tissu blanc. On enfile ensuite la tête en faisant passer le cou à l'intérieur de l'habit, puis, par le bas on place la pièce d'épaule et on enfile l'épingle de bois dans le cou. Les personnages masculins portent presque tous une coiffe que l'on serre par derrière avec un cordon en le faisant passer autour du crochet de fer







de la nuque pour mieux le fixer. Ces coiffes ont une partie coulissante qui permet de les adapter à la grosseur de la tête.

Une troupe possède entre trente-cinq et soixante marionnettes. Les types de visages comprennent ceux de femmes (4) (les chiffres entre parenthèses indiquent le minimum de marionnettes de cette catégorie dont une troupe a besoin), ceux d'hommes d'âge mur (4), ceux d'hommes jeunes (2), ceux de traîtres, peints en blanc, (2), ceux de « visages peints », dont les motifs en noir se détachent sur un fond blanc (3), ceux dont les deux tiers supérieurs seuls portent des motifs peints de diverses couleurs vives, appelés « deux tiers » (2), ceux de rois barbares ou de chefs rebelles, « grands rois » (2), ceux de clowns (2), ceux de clownesses (1) et ceux de guerriers ou gardes (4 ou 5). Il faut aussi certains visages peints spécialement pour des personnages déterminés. Un visage entièrement en rouge vif avec une moustache et des traits entre les sourcils peints en noir sert pour Guan Yu le héros principal des Trois royaumes, et pour Zhao Kuangyin le fondateur de la dynastie Song. Un visage noir avec un grand croissant de lune peint en blanc sur le front est celui de Bao Gong, le célèbre juge de la dynastie Song; il sert aussi pour le Juge des Enfers, Yanlo, et pour le roi Dragon des mers. Le dieu du Tonnerre, Lei Gong a un visage peint en bleu avec une bouche en forme de bec d'oiseau.

Ces têtes sont conservées enveloppées d'un linge dans une grande malle. Dans un tiroir au-dessus de la malle, on place les pièces d'épaule, les épingles de bois et la poupée qui joue les rôles de bébé. Dans deux autres malles, on met les vêtements, robes de cour, armures brodées, robes de lettrés, fermées sur le côté, vêtements de guerriers, vêtements de femmes, chapeaux masculins qui se plient à plat, et certains accessoires comme les têtes de chevaux, le tigre, les têtes de décapités qu'on jette en l'air, les revêtements de la table et des chaises, les rideaux pour indiquer un lit ou une tente. Dans une quatrième malle, on place les instruments de musique et le rideau décoré qu'on place au fond de la scène. Il n'y a pas de décor ni de rideau pour fermer la scène. Les bâtons pour les mains avec le sac de toile qui forme le corps de la marionnette sont dans un sac. Dans un autre sac on met les armes, lances, hallebardes, épées, sabres et les cravaches. Dans de grandes boîtes rondes en fer, on range les chapeaux qui ne se plient pas : casques de soldat, chapeaux de lettrés ou de premier ministre. La petite table et les deux chaises, qu'on enfonce au bout d'un gros bâton fiché dans un cadre en bois posé sur le sol, sont les derniers éléments du matériel d'une troupe. Les malles et les boîtes portent des papiers rouges collés à l'extérieur avec une inscription disant « Que l'ouverture de la malle soit faste ». C'est le chef-marionnettiste qui prépare toutes les marionnettes nécessaires à la représentation qui va être donnée et qui les range ensuite. Une fois prêtes, il les accroche à une corde tendue dans les coulisses, de façon à ce que les marionnettistes puissent les prendre et les reposer sans perdre de temps. Dans la province du Guangdong, les habits sont non seulement brodés, mais depuis quelques dizaines d'années, ornés de nombreux motifs en paillettes qui brillent sous l'éclairage.

On distingue quatre écoles dans le théâtre de marionnettes de la province du Guangdong. L'école de Huizhou représente la tradition principale; elle comprenait huit ou neuf troupes avant la guerre; on peut y rattacher les troupes de Zhongshan, qui n'en différaient que par le dialecte des marionnettistes. L'école de Dongwan avait des marionnettes plus frustes, plus réalistes; sept ou huit troupes relevaient de cette école. L'école de Xiasifu, avec huit ou neuf troupes, comprend des marionnettes à tige différentes : la tige descend presque jusqu'au sol et le marionnettiste la tient devant lui, le corps comprend une armature en bois au lieu d'être un sac vide, ce qui permet de représenter des personnages le torse nu, mais c'est au prix d'une bien plus grande rigidité ; la marionnette ne peut ni se couber ni s'asseoir, et elle est encore beaucoup plus lourde. L'école de Xinhui utilise ce dernier genre de marionnettes et les trois ou quatre troupes de cette école ne diffèrent de la précédente que par le dialecte des marionnettistes. Les différences dialectales mises à part, on peut donc distinguer deux types de marionnettes : celles à tige courte, très mobiles, et celles à longue tige, moins répandues et beaucoup plus empesées.

L'orchestre comprend d'habitude huit musiciens. A gauche de la scène par rapport au public se tient le joueur de tambour qui donne le rythme, aussi en entrechoquant des sortes de longues castagnettes. Il est un peu l'équivalent du chef d'orchestre. Mais dans la province du Guangdong, le tambour et les cliquettes sont maintenant remplacés par deux pièces de bois creux avec une fente sous la surface supérieure, celle qui remplace le tambour étant beaucoup plus étroite que celle qui remplace les castagnettes, et on frappe avec une baguette le dessus de ces deux pièces de bois. Ceci permet de se dispenser du tambour dont la peau reste fragile et se fend aisément. Le joueur de tambour est entouré par les joueurs de grand et petit gongs, le grand gong est suspendu à un cadre tandis que le petit est tenu dans la main. Assis sur une malle au fond de la scène est le joueur de cymbales, qui joue aussi du violon à deux cordes pour accompagner le chant des marionnettistes. Ce musicien doit passer très rapidement d'un instrument à l'autre et c'est tout un spectacle de le voir faire. Parfois ce même musicien joue de petites cymbales; une de ces cymbales est alors posée sur une couronne de paille ou de tissu et il la frappe avec une main, ce qui lui permet de garder l'autre main libre. Sur la droite de la scène se tiennent le joueur de hautbois, qui ponctue avec son instrument certains moments solennels ou certains mouvements et qui joue aussi du saxophone pour accompagner certaines mélodies, et le joueur de flûte, qui est avec le joueur de tambour, celui dont on attend les plus grandes qualités musicales, car il accompagne les anciennes mélodies classiques.

Le théâtre de marionnettes conserve les traits de l'opéra cantonais classique; il a été moins modernisé que l'opéra à l'époque contemporaine. La musique comprend de nombreux airs originaires du *Kunqu*, qui comportent un accompagnement de flûte ou de trompette. Le *Kunqu* était le genre d'opéra en vogue à travers la Chine aux XVIIème et XVIIIème siècles. C'était des mélodies aux vers irréguliers avec pour chacune une structure musicale et prosodique particulière. Certaines de ces mélodies ont en fait une origine très ancienne, elles remontent au théâtre de la dynastie mongole, au XIVème siècle ou même à des types prosodiques des dynasties Tang et Song, c'est-à-dire jusqu'au VIIIème siècle. Plusieurs de ces mélodies comprennent chant et musique, mais d'autres de la musique seulement pour souligner certaines circonstances. Par exemple la mélodie *wu geng* est jouée quand un personnage tombe dans une embûche et ne peut s'échapper; la mélodie *dian jiang chun* est réservée aux occasions solennelles, quand par exemple l'empereur fait son entrée et monte sur le trône pour donner audience; la mélodie *shuai hai er* est pour les moments de joie intense, quand deux personnages se prennent les mains d'émotion; le rythme *shui di hu*, qui ressemble au rythme *didi jin*, est obtenu en frappant simplement le bord d'un gong sur un rythme monotone; il sert pour marquer qu'un personnage est frappé de terreur ou qu'il est perdu dans ses pensées. Outre ces mélodies, chacune comportant une structure musicale particulière, on a deux styles musicaux utilisés pour le chant, le *erwang* et le *bangzi*, chacun comportant plusieurs rythmes mais un même thème et une même gamme. Ils sont accompagnés par la viéle chinoise à deux cordes, accordée pour le bangzi sur les notes shi et gong et pour le erwang sur les notes he et chi. Ces deux styles musicaux sont originaires de la moyenne vallée du Yangzi. Ils venaient sans doute du nord-ouest de la Chine, mais ils ont été adaptés localement pour former un système complémentaire. On les retrouve dans l'opéra de Pékin et dans plusieurs opéras locaux, car ils se sont diffusés à la fois vers le nord et vers le sud.

Ces deux styles musicaux de la moyenne vallée du Yangzi auraient été introduits dans la province du Guangdong par le musicien Zhou Ruile à la fin de la première moitié du XIXème siècle. Un autre musicien, Zhang Shenghua aurait lui aussi appris cette musique nouvelle et aurait fondé un orchestre concurrent. Les marionnettistes suivirent les musiciens et eux aussi adoptèrent cette musique; c'est ainsi que se fondèrent trois nouvelles troupes de marionnettes : la Qin ji xiang dirigée par la famille Cheng, la Zhu taiping, dirigée par Zhou Xian et la Wan yi chang.

Mais le théâtre de marionnettes existait sûrement bien avant le XIXème siècle dans la province du Guangdong; seulement aucun lettré n'a cru bon de noter l'existence de cet art de bateleurs et nous ne pouvons nous appuyer que sur la tradition orale des marionnettistes. D'après eux, le théâtre de marionnettes remonterait ici à la dynastie Tang. A cette époque, la cour donnait des spectacles, des danses accompagnées de musique. Sous l'empereur Minghuang (712-756), non seulement le corps de ballet montait ces spectacles, mais l'empereur lui-même et ses ministres se joignaient aux danseurs. Un ministre originaire de la province du Guangdong, quand il se retira dans sa province natale, voulut monter de tels spectacles et il entraîna des jeunes gens de bonne famille. Mais ceux-ci, plus conservateurs ou plus timides que l'empereur, n'osèrent pas se montrer en public et utilisèrent des marionnettes. Telle est du moins la légende sur l'origine du théâtre de marionnettes dans le sud. Au début il s'agissait de ballets ou de scénettes plutôt que d'opéras proprement dit, et l'orchestre ne comportait que des instruments à percussion et des flûtes.

Puis on eut de véritables opéras. Les plus anciennes pièces du théâtre de marionnettes cantonais sont *le Royaume de Shato, Gao Ping-guan livre sa tête* et *Trois expéditions contre les Tang du sud. Le Royaume de Shato* remonte certainement à une époque ancienne, car cette pièce ne comporte pas de partie chantée et la musique est composée seulement d'airs de flûte et de morceaux pour instruments à percussion. Par la suite, la base du répertoire fut la même que pour l'opéra cantonais et que d'ailleurs pour tous les opéras locaux qui partageaient en commun ce qu'on appelait « les Dix-huit pièces des artistes itinérants ».

Mais la révolte des Taiping allait entraîner la ruine de l'opéra et du théâtre de marionnettes cantonais. En effet un acteur, Li Yunmao, qui jouait les rôles de « visages peints », *er hua lian*, et qui connaissait bien les arts martiaux chinois transmis en particulier par les bonzes chan (zen en japonais) de la secte de Shaolin, organisa trois armées avec des acteurs (1854) : celle des acteurs jouant les lettrés et les hommes mûrs, celle des acteurs jouant les rôles de « visages peints » et celle des acteurs jouant les soldats et les gardes. Ces militaires d'un nouveau genre portaient au début comme uniforme leurs costumes de théâtre, puisque ceux-ci étaient en fait les anciens habits de la dynastie Ming, dynastie qui précéda celle des Mandchous jusqu'en 1644, et puisque le but de la révolte était de renverser les Mandchous et de rétablir les Ming. Ensuite, avec l'accroissement des troupes, les costumes ne furent plus suffisants et ils les remplaçèrent par un simple turban rouge pour se reconnaître. Les trois armées de Li Yunmao, après quelques succès dans la province du Guangdong rejoignirent les armées de Chen Kai et Liang Beiyou dans la province du Guangxi, où leurs forces réunies s'emparèrent de Xunzhou (actuel Guipingxian) après un siège de quatre-vingt-dix jours. Après ce succès et la prise de Liuzhou, Li Yunmao se donna le titre de Prince de Pingjing. Mais en 1858 les troupes impériales contre-attaquèrent, Li Yunmao dut abandonner Liuzhou; il se réfugia à Miaochan, où il fut blessé et il mourut de désespoir à Huaiyuanshan. Ses armées rejoignirent Chen Kai, mais celui-ci fut aussi vaincu. L'or-



Les Huit Immortels : *ballet joué au début d'une représentation. Marionnettes à tige cantonaises*

dre impérial rétabli, le siège de l'Association des Acteurs de l'opéra cantonais à Foshan fut brûlé et l'opéra interdit, qu'il fût joué par des acteurs ou par des marionnettes. Il fallut attendre la chute de l'empire en 1911 pour que l'interdiction fût levée. Mais les acteurs avaient entre-temps reformé des troupes, non plus d'opéra cantonais, puisqu'il était interdit, mais d'opéra de Pékin. En effet la musique et le chant, étant originaires comme pour l'opéra de Pékin, de la moyenne vallée du Yangzi, lui ressemblaient et permettaient ce subterfuge, d'autant plus qu'on chantait en une langue proche du mandarin et non en cantonais. Le théâtre de marionnettes adopta aussi ce stratagème et s'intitula désormais « marionnettes à tige d'opéra de Pékin ». Les anciens livrets des dix-huit pièces traditionnelles avaient été perdus dans la tourmente et la transmission orale interrompue. On créa donc un nouveau répertoire en empruntant aux autres opéras locaux et ce sont les « dix-huit livrets de grande mise en scène » (on a conservé le nombre dix-huit) qui restent encore le répertoire de base des marionnettistes. On y a ajouté aussi d'autres pièces empruntées à l'opéra cantonais ou à l'opéra de Pékin.

Autrefois, une représentation durait toute la nuit et, pour la fête d'un temple, on jouait d'habitude quatre nuits et trois jours de suite. Si l'on jouait toute la nuit, c'était parce que les villageois qui venaient au spectacle ne voulaient pas retourner chez eux au milieu de la nuit; ce n'était pas sûr. Dans les villages murés de cette région de la Chine, les portes étaient fermées à la tombée de la nuit, si bien que personne ne pouvait entrer ni sortir; et dans les grandes villes, avant l'éclairage public, on n'osait pas se promener la nuit. Maintenant les circonstances ont changé et depuis le début de la République (1911), on ne joue le soir que jusque vers minuit. Le premier soir, si on joue pour la première fois dans cet endroit, on commence par la pièce *Xuantan dompte le tigre* pour purifier la scène avant l'arrivée du public. La représentation à proprement parler débute par trois pièces propitiatoires : *les Huit Immortels viennent souhaiter la longévité, la Remise du fils* et *les Six royaumes nomment un seul premier ministre.*

Les Huit Immortels sont un groupe de personnages de la dynastie Tang qui est souvent représenté dans les peintures ou dans les figurines en porcelaine. Une de leurs aventures les plus connues est celle où ils traversent la mer en marchant sur les eaux et luttent contre le Roi-Dragon qui s'est emparé de l'objet magique de l'un d'eux. Dans la courte scène jouée par les marionnettes, les Huit Immortels arrivent pour souhaiter l'anniversaire de la Reine-Mère d'Occident, ils se placent sur une ligne, disent un poème dont chacun récite un vers, puis saluent deux par deux en s'avançant vers le devant de la scène. Pour représenter les Huit Immortels, on choisit les marionnettes suivantes :

jeune homme pour Lü Dongbin;

clown pour Li Tieguai;
visage peint pour Han Chongli;
visage blanc pour Zhang Guolao;
homme âgé pour Cao Guojiu;
jeune homme pour Han Xiangzi;
jeune femme pour He Xianggu;
jeune femme pour Lan Caihe.

Ensuite on jouait, le premier soir, *Six royaumes nomment un seul premier ministre*. Cette pièce fut écrite par Liu Huadong en s'inspirant d'une pièce ancienne, *le Dit du sceau d'or*; elle fut spécialement montée pour fêter la reprise de l'opéra cantonais. L'opéra avait été interdit après la répression de la révolte des Taiping, mais en 1870, grâce à la protection du gouverneur des provinces du Guangdong et du Guangxi, il put reprendre sous le nom d'opéra de Pékin. L'association des acteurs fut reformée sous le nom d'Association des Huit Harmonies, avec une section par catégorie d'acteurs, suivant le type de rôle joué, plus une pour les musiciens et une pour le personnel, ce qui faisait huit sections. Le personnage principal de la pièce est Su Qin; il vivait dans l'antiquité, à l'époque des Royaumes Combattants. Comme il n'arrive pas à employer ses capacités malgré ses prétentions ambitieuses, il est rejeté par sa famille. Il essaye de trouver un emploi dans le royaume de Qin, mais il est renvoyé par son ancien condisciple devenu premier ministre. Il s'enferme de nouveau pour étudier, puis il essaye de persuader les royaumes de Qi, Chu, Zhao, Yan, Wei et Han de se liguer contre celui de Qin, qui veut les dominer. Le roi de Yan accepte son projet et les six royaumes nomment Su Qin chef de leur alliance. Il revient alors dans sa famille pour montrer son succès. L'idée de la pièce est de montrer l'importance d'une union pour résister au pouvoir autocratique, ce qui était l'idée même de l'association des artistes. Cette pièce est plutôt un ballet, on voit arriver successivement les rois, les généraux des différents royaumes, leur cavalerie, les soldats, des servantes de la cour qui portent des parasols pour abriter ces importants personnages. C'est avant tout l'occasion de montrer toutes les marionnettes de la troupe. Les grandes scènes sont l'arrivée de la cavalerie, la jeune fille qui vient pour tenir un parasol et la scène finale où Su Qin monte en char. Dans la première, les marionnettes portent une moitié de cheval accrochée à l'avant par un fil autour du cou et la moitié arrière fixée de la même façon dans le dos. Les fantassins courent autour des chevaux, font des sauts périlleux, les marionnettes tournent en l'air sur elles-mêmes à vive allure, sont projetées vers les spectateurs au-delà de l'avant-scène et tirées de nouveau vers l'arrière en n'étant plus tenues par le marionnettiste qu'au bout des baguettes des mains, la tête étant lâchée. La jeune fille qui tient le parasol quand elle entre, fait un faux pas et doit rattacher la bandelette qui tient ses pieds bandés, puis elle admire le spectacle imposant des rois et des généraux. Elle va ensuite regarder les chevaux, mais ceux-ci, excités en voyant une belle fille, se mettent à grimper les uns sur les autres, et elle s'en écarte toute honteuse mais en jetant des coups d'œil par en-dessous, puis elle cherche le parasol et, l'ayant trouvé, suit par derrière un haut personnage. Dans la scène finale, une jeune fille s'avance en tenant écartés deux drapeaux sur lesquels sont peints une roue; elle est censée conduire un char dans lequel Su Qin va s'asseoir, mais elle en profite pour flirter avec lui; une fois qu'il s'est assis, il croise les jambes, les décroise, les agite, les recroise, à moitié allongé dans le char pour montrer sa satisfaction. Comme ces marionnettes n'ont pas de jambe, un second marionnettiste prend une paire de jambes qu'il glisse par en-dessous et manipule sur le bord de l'estrade.

Une autre pièce jouée pour son caractère propitiatoire était *l'Audience impériale* qui était elle aussi un ballet permettant de faire figurer un grand nombre de marionnettes, mais il s'agit ici d'un ballet mythologique dont tous les personnages sont des divinités. Celles-ci viennent successivement se présenter à la cour de l'Empereur de Jade, Yu Huang, la divinité suprême. Apparaîssent d'abord six généraux célestes, qui font la danse *tiaojia*, version de la danse *qiba* jouée d'ordinaire par un guerrier qui se prépare au combat, puis ils ressortent. Entrent alors successivement le dieu du Tonnerre, Lei Gong, au visage peint en bleu avec une bouche en forme de bec d'oiseau, la Mère céleste, Di Mu, les Etoiles célestes, Tian Xing, le soleil et la lune, puis les généraux célestes entrent de nouveau pour se joindre à eux. Quand ils sont tous ressortis, quatre grands immortels, Tian Peng, viennent annoncer l'Empereur de Jade pendant que l'orchestre joue la mélodie *wendianjiang*. L'Empereur de Jade fait alors son entrée; il s'assied sur le trône au fond de la scène, prononce quelques phrases pendant la mélodie *dianjiangchun*. Un eunuque entre, accroche une bannière portant un croissant de lune et un rond solaire pendant la mélodie *daochunlei*. Le soleil et la lune viennent alors faire la danse *tiaojia*, et Weito, général gardien de la foi bouddhiste, leur succède, qui joue la même danse. Les généraux célestes entrent de nouveau, sur la mélodie *leiyanhui*; puis entre la Sœur des Fleurs de Pêcher, Taohuajie, qui elle aussi fait la danse *tiaojia*. Tous, sauf l'Empereur de Jade, ressortent et le Soleil et la Lune viennent faire la même danse *tiaojia*. Enfin tous les personnages reviennent sur scène et décrivent un cercle pour terminer. Le sens de ce ballet était une allusion politique : le caractère de la dernière dynastie chinoise, celle des Ming, est formé de deux éléments : le soleil et la lune juxtaposés. Cette pièce fut créée sous la dynastie mandchoue pour faire apparaître le soleil et la lune l'un à côté de l'autre et former le caractère Ming. Cette forme de résistance peut paraître futile, mais sous l'autocratie de la bureaucratie impériale n'étaient possibles que des allusions voilées ou une rébellion armée avec les risques qu'elle comportait; l'opinion publique n'avait pas d'autre expression.

La Remise du fils, Songzi, est une courte scène tirée d'une des versions du Bouvier et de la Tisserande. Une fée céleste est descendue sur terre sous forme humaine, elle a épousé un jeune homme pauvre, Dong Yong, et ils ont

eu un fils. Le mari a maintenant passé les examens impériaux et il a été reçu premier, mais la fée doit remonter au ciel. Dans la scène qui est jouée, la fée apparaît entourée de ses servantes au milieu des nuages; son mari arrive en costume de lauréat avec une fleur d'or piquée dans son chapeau de lettré; il est suivi par un clown porteur d'un parasol; et son épouse lui remet leur fils, représenté par une petite poupée, avant de disparaître. Cette scéne est non seulement jouée au début du spectacle, mais, avec celle des Huit Immortels, elle est répétée devant l'autel du dieu si la troupe joue pour la fête d'un temple. Ceci a lieu quand les organisateurs viennent présenter les offrandes et quand le prêtre taoïste lit la liste des noms de ceux qui ont contribué financièrement; en effet le spectacle fait partie des offrandes et la troupe doit venir saluer la divinité en jouant ces deux courtes scènes en dehors de la scène, face à l'autel.

Jadis un spectacteur riche offrait parfois à la troupe une enveloppe rouge contenant une somme d'argent. Il était alors de coutume, pour le remercier, de jouer en son honneur la danse de la *Promotion sociale*. Un personnage en costume de premier ministre danse et saisit une banderolle sur laquelle est inscrit « promotion rapide », mais l'expression qui signifie « rapide », peut avoir le sens mot à mot de « pointer vers le soleil »; aussi, après avoir reposé la banderole et s'être incliné devant, il pointe vers le soleil et il est secoué par un rire avant de sortir majestueusement. Pour cette danse qui remonterait à la dynastie Tang, la marionnette porte un masque blanc avec de petits yeux fendus. Cette danse est maintenant parfois jouée au début de la représentation pour souhaiter la réussite au public, car l'habitude s'est perdue de faire un cadeau aux marionnettistes en plus de leurs honoraires.

Ensuite, après une ou deux de ces scènes propitiatoires qui sont avant tout des ballets, commence la ou les pièces proprement dites. Le choix est réservé aux organisateurs qui payent pour le spectacle parmi le répertoire de la troupe. Jadis, quand la représentation durait toute la nuit, on jouait plusieurs pièces et, vers l'aube, quand le public commençait à se fatiguer, on donnait de courtes pièces comiques.

Entre les deux guerres, dans les villes, les marionnettistes jouaient pour la fête des temples, mais aussi dans les restaurants et les maisons de jeux. Ils pouvaient être appelés par une famille dans un restaurant quand celle-ci donnait un grand banquet, pour distraire les invités avant le repas. L'habitude était de jouer au mah-jong, ou de regarder un spectacle pendant qu'on servait des nouilles, de la soupe ou des petits pains fourrés cuits à la vapeur, de la fin de l'après-midi au début du dîner proprement dit, vers neuf heures. Les restaurants assez particuliers qui fournissaient des filles pour distraire les invités et les maisons de jeux attiraient souvent la clientèle en offrant presque tous les soirs une attraction supplémentaire : une représentation de marionnettes.

L'art du maniement de la marionnette nécessite à la fois une coordination entre les mains et une harmonie de ces mouvements avec les pas du marionnettiste. La tête doit être tenue très fermement dans la main droite, le bras tendu à la verticale, l'index dressé placé derrière le cou, le long de la tige. Avec le pouce sur le côté, on manie le taquet qui fait bouger les yeux. Dans les scènes de combat ou d'émotion violente, les têtes d'hommes bougent avec des mouvements violents et heurtés. Pour les personnages féminins au contraire, la tête est mue avec grâce et les mouvements sont lents. Il faut faire attention à ce que la tête ne parte jamais vers l'arrière, ce qui donnerait une pose peu naturelle, c'est d'ailleurs pourquoi on place l'index derrière le cou. Un des mouvements fait spécialement avec la tête seule consiste à dégager d'un mouvement brusque de la tête des cheveux, qui retombent alors en une longue mèche. On saisit le cou un peu plus haut pour bloquer la pièce d'épaule. D'un geste sec, la tête s'incline vers l'avant de façon à ce que la mèche de cheveux tombe devant le visage. Puis on fait tourner la tête rapidement de façon à ce que la mèche de cheveux tournoie dans l'air et on termine le mouvement, sans marquer de temps d'arrêt, en renvoyant d'un coup de tête la mèche vers le dos. Pour les sauts périlleux, la main qui tient les bâtons des mains les lâche et les fait tourner d'un coup sec. L'autre main doit faire tourner la tête, ce qui est le plus difficile : on pince la tige entre le pouce et l'index et on laisse basculer la tête vers l'avant. Pour la faire remonter vers l'arrière, on s'aide du majeur et on termine avec la tige entre l'index et le majeur, le pouce retenant la base de la tige. La tête se retrouve ainsi bien droite et la marionnette peut maintenant faire un saut périlleux dans l'autre sens sans efforts, du moins si le marionnettiste est bien entraîné. Il est très important de ne jamais plier le coude, sinon le public pourrait crier « la marionnette tombe dans le puits ». Si un personnage doit rester en scène très longtemps, c'est évidemment très pénible pour le marionnettiste. Aussi quand le personnage reste immobile sans parler ou bouger, le marionnettiste en profite pour lâcher les bâtons des mains et avec la main gauche libérée soutient son coude par derrière pour alléger la fatigue du bras droit. Parfois les marionnettistes se remplacent au cours d'une scène sans que le public se rende compte de la substitution. Mais je connais un maître-marionnettiste de soixante-douze ans capable de tenir une marionnette une heure d'affilée.

Les marionnettes à tige n'ont pas de jambe, ou plutôt leurs jambes sont celles du marionnettiste. Les pas de celui-ci sont donc très importants et si le bras est bien tendu, ils sont transmis à la marionnette. Le marionnettiste doit donc connaître les pas de danse et les types de marche de l'opéra. Pour les personnages féminins par exemple, il doit avancer en gardant les cuisses serrées et en croisant les pieds l'un devant l'autre pour obtenir un déhanchement. La grande erreur serait d'essayer de donner l'impression de la démarche en faisant bouger le bras et en pliant légèrement le coude, ceci donnerait



Le marionnettiste Mak Shiutang tenant une marionnette à tige pour personnage féminin

l'impression que la marionnette passe son temps à sautiller.

Le plus difficile est le maniement des mains. Les deux longues baguettes auxquelles sont fixées les mains après la courbure sont tenues par la seule main gauche du marionnettiste et il faut malgré cela les faire bouger dans des sens différents. Pour cela on fait tourner l'une entre le pouce et l'index et l'autre entre les trois autres doigts et la paume. Le majeur peut passer de l'une à l'autre baguette si besoin est. Pour lever une main seulement, on lève la baguette correspondante en gardant la même position des mains et en faisant glisser la main le long de la baguette dont la main reste en bas. Pour saluer en Chine, on rapproche les mains l'une sur l'autre devant la poitrine; ce geste est un des plus difficiles, car il faut faire rouler les deux baguettes exactement en même temps l'une sur l'autre pour rapprocher les mains. Beaucoup de vêtements d'hommes ou de femmes comportent après la manche ce qu'on appelle des « manches aquatiques ». Elles sont en tissu blanc léger

et ouvertes sur leur longueur; on les coud au poignet de la manche proprement dite si celle-ci est échancrée; elles ont à peu près quarante centimètres de long. Elles servent pour les mouvements de danse; en particulier on les fait virevolter par-dessus la main pour les faire retomber de l'autre côté du poignet d'un mouvement brusque. Les marionnettes tiennent parfois une arme à deux mains, qui passe alors dans les deux trous à l'intérieur des mains et la marionnette est capable de dégager une main de façon à ce que le manche de la lance par exemple ne passe plus que dans une main, sans que le marionnettiste touche la lance. Une marionnette est capable avec une cravache de faire toute une danse. La cravache est une longue baguette ornée de fanfreluches, elle est accrochée par une ficelle au trou de la main. La marionnette la fait tournoyer devant elle, la lance dans l'air, rattrape l'autre extrémité avec l'avant-bras gauche tendu, la refait tournoyer, la lance derrière la tête et la rattrape sur les épaules.

Dans les scènes de combat et dans certaines danses, comme celle d'un guerrier qui se prépare au combat, *tiaojia*, les marionnettistes peuvent donner une démonstration de leur maîtrise. L'extraordinaire n'est pas seulement la tension nerveuse de l'artiste, mais surtout le temps pendant lequel il est capable de la maintenir, puisque certaines de ces danses durent jusqu'à quinze minutes et qu'elles comportent toutes un enchaînement de mouvements précis et rapides, sans oublier qu'il faut tenir pendant tout le temps cette poupée très lourde à bras tendu. Pour les rôles de femmes, c'est la délicatesse du marionnettiste qui compte. Il doit traduire la timidité en levant une main pour que la marionnette se cache une partie du visage avec la manche aquatique, tandis qu'elle incline un peu la tête pour regarder à la dérobée. Un autre mouvement féminin particulièrement gracieux est un pas de danse : la marionnette lève une main au niveau des yeux, rejette la longue manche aquatique derrière l'épaule, tend l'autre main vers le sol, incline le regard vers cette main pointée vers le sol et avance à petits pas, soit face au public, soit le dos tourné vers lui.

Seule une démonstration pourrait donner une idée de ces mouvements; j'ai voulu seulement montrer qu'il s'agissait d'un art très élaboré, à l'opposé des coups de bâton de Guignol. C'est l'habileté dans les mouvements qui fait un grand marionnettiste; mais le chant n'est pas souvent aussi bon qu'à l'opéra. Un marionnettiste qui a une très belle voix préférera devenir un acteur. Monsieur Mak Shiutang par exemple avait commencé à apprendre le métier de marionnettiste à quatorze ans en suivant son oncle; il a été formé dans une troupe de Huizhou, puis plus tard a suivi une troupe de Dongwan, mais il avait une si belle voix pour les rôles féminins qu'il fut engagé dans une troupe d'opéra de Canton pour jouer les femmes. Il y resta six ans, mais le théâtre brûla et les acteurs se retrouvèrent à la rue. Monsieur Mak décida alors d'aller chercher fortune à Hong Kong où il était né. Comme le bateau qui l'y transportait faisait une escale à l'île de Zhongshan, il entendit de la musique d'opéra; il descendit à terre pour voir ce que c'était et découvrit une troupe de marionnettes en train de jouer. Il se joignit à elle et devint très vite le chef-marionnettiste de la troupe. Il y resta jusqu'à ce que la guerre mette fin à ses activités.

Une troupe comprend au minimum six marionnettistes et six musiciens mais jadis elle pouvait comprendre jusqu'à trente ou quarante personnes. Les musiciens sont loués à la saison et n'appartiennent pas à la troupe proprement dite. Le directeur de la troupe est le financier; il est rarement marionnettiste ou musicien lui-même. Il possède parfois plusieurs troupes. C'est lui qui fait faire les marionnettes par un sculpteur et fait confectionner les vêtements, qui fournit tout le matériel. Pour lui, le théâtre de marionnettes est un commerce dont il fournit le capital. Si les organisateurs pour la fête d'un temple ou des particuliers pour un mariage ou un anniversaire veulent donner une représentation, ils s'adressent à lui. Tandis que la troupe est en tournée, lui reste à demeure dans le local de la troupe, où les marionnettistes peuvent loger quand ils reviennent. Il garde vingt pour cent des honoraires, ce qui représente les arrhes au moment de la fixation d'un contrat. Mais il devra aider les artistes si l'un deux est en difficulté, s'il est malade ou doit payer l'enterrement d'un parent. Le reste de l'argent est remis au chef-marionnettiste à l'issue de la représentation. Cette somme est divisée suivant le nombre de parts auxquelles a droit chacun des artistes. Le plus souvent les meilleurs marionnettistes ont chacun dix parts, le joueur de tambour neuf parts, le flûtiste aussi, les autres marionnettistes ont chacun huit parts ou moins suivant leurs qualités, les autres musiciens ont six ou sept parts. Un marionnettiste débutant commence par recevoir trois parts. Les apprentis ne touchent rien, mais ils sont logés et nourris gratuitement et on leur donne un peu d'argent de poche au moment des fêtes. L'apprentissage dure trois ans, car il faut apprendre les rôles en même temps que la manipulation; l'enseignement est purement oral et c'est surtout en regardant faire ses aînés que l'élève apprend, surtout que le maître n'est pas pressé de divulguer les secrets du métier qui font sa supériorité. La façon de graduer les marionnettistes dépend de l'étendue de leur répertoire et de l'importance des rôles qu'ils peuvent jouer; celui qui est capable de prendre les rôles principaux du plus grand nombre de pièces touchera le maximum. Il n'y a pas de règle fixe. Si un marionnettiste se plaint de sa position et veut gagner plus, on lui dira de jouer tel ou tel rôle et son avancement dépendra de la façon dont il relèvera le défi. Ce sont là les conditions qui prévalaient en Chine, mais c'est maintenant l'Etat qui a repris le rôle de l'ancien directeur, au moins pour les troupes les plus importantes, et les marionnettistes doivent maintenant suivre les instructions des organismes culturels.

La guerre avait d'ailleurs entraîné la dispersion de toutes les troupes et il fut nécessaire de repartir à zéro. C'est ainsi que deux frères, Liang Maoxuan et Liang

Maoqiong qui avaient parcouru toute la province pendant trente ou quarante ans comme marionnettistes et qui avaient été réduits à devenir cultivateurs purent reformer une troupe. A l'occasion d'un festival d'arts populaires de la province du Guangdong en 1956, les autorités du district de Kaiping, dont ils étaient originaires, leur demandèrent de jouer à nouveau leur pièce *Guan Gong garde la passe de Huarong.* Ce fut un tel succès que les autorités décidèrent d'aider les deux frères à recréer une troupe.

La même aventure arriva à la Troupe de Marionnettes de Zhongshan qui dut se disperser en 1948 à cause de la guerre civile et qui put se reformer en 1953 après un festival d'art populaire de la province. Cette troupe comprend trois marionnettistes célèbres, Zheng Ning, spécialiste des rôles masculins, Tang Xuan, qui excelle dans les rôles de clowns, et Zheng Ruchun dans ceux de femmes. La coutume de cette troupe est de jouer avec des marionnettes au début de la représentation la danse du lion, en particulier la scénette où le lion attrape des feuilles de bambou suspendues assez haut. Le répertoire de cette troupe est sur le modèle de l'opéra cantonais. D'après les marionnettistes, le théâtre de marionnettes de l'île de Zhongshan viendrait de Huizhou et de Dongwan; il aurait été formé par des marionnettistes venus de deux écoles différentes. Il aurait également subi l'influence de l'opéra cantonais de Kaiping et Leizhou. Mais au-delà de cette origine immédiate, le théâtre de marionnettes cantonais viendrait de la province du Fujian. Cette tradition est sans doute vraie en ce qui concerne le principe du théâtre de marionnettes et les marionnettes à fils, mais la technique des marionnettes à tige, qui n'existe pas dans la province du Fujian, vient probablement du nord par la province du Hunan.

La plus célèbre troupe de la province du Guangdong, qui est connue à travers toute la Chine et qui a obtenu aux deux festivals de Pékin le premier prix pour les marionnettes à tige est la Troupe Artistique de Marionnettes de la province du Guangdong, réorganisée en 1956. Celle-ci comprend plus de vingt personnes; les deux chefs-marionnettistes sont Li Xiong et Zheng Shoushan; ce dernier possède des marionnettes à tige qui ont plus de deux cents ans. L'orchestre comprend aussi des chanteurs qui remplacent les marionnettistes pour les parties chantées. Les marionnettes de la troupe ont été sculptées par Ye Wenfang qui, s'il est encore en vie, doit avoir à peu près quatre-vingts ans; la qualité de la sculpture n'est pas pour rien dans le succès des représentations et ce célèbre sculpteur non seulement a su respecter les caractéristiques des différents types de personnages, mais il a aussi créé des visages particuliers pour certains personnages. Cette troupe s'est modernisée, elle utilise les effets d'éclairage et des décors peints; mais ces décors malheureusement sont un peu trop dans le style des dessins animés occidentaux et on n'a pas su créer un style propre au théâtre de marionnettes chinois classique. Cette troupe a fait des tournées dans les différentes régions de la province du Guangdong en 1956, et en 1959 elle a parcouru les provinces du Hunan, du Jiangxi et du Fujian, donnant en tout dans cette tournée quatre-vingt seize représentations. Les jeunes qui ont été formés dans la troupe ont ensuite formé une nouvelle troupe en décembre 1956 à Wuzhou. A part quelques pièces pour enfants et un ou deux essais pour monter des pièces modernes, cette troupe de Canton a un répertoire classique dont les trois morceaux d'éclat sont *Zhang Yu fait bouillir la mer, Sun Wukong fait enrager trois fois la Princesse à l'Eventail en feuille de bananier* et *la Fée Hibiscus.* Dans la seconde de ces pièces, le Singe Sun Wukong est envoyé dans l'espace par un coup de l'éventail magique de la princesse. On voit le singe tomber à terre, une marionnette de singe plus petite est entraînée dans les airs, tirée vers le haut par un fil; au bout d'un moment elle réapparaît en haut de la scène au milieu de la fumée qui représente les nuages, elle fait un saut périlleux, mais c'est alors la première poupée, plus grande, qui réapparaît. Par ce subterfuge de deux marionnettes, dont l'une est plus petite que l'autre, on donne l'illusion au public qu'il voit la première marionnette s'éloigner très loin dans l'espace. *La fée Hibiscus* a eu un tel succès qu'une compagnie de cinéma de Hong Kong est allée à Canton filmer cette pièce. Celle-ci est tirée d'un opéra de la province du Sichuan; elle raconte les amours d'un lettré avec l'incarnation d'une fleur, malgré les obstacles suscités par son rival, l'Esprit-Bananier. Le marionnettiste Zheng Shoushan a fait là montre d'un art remarquable en manipulant la marionnette qui représentait le lettré, Chen Qiulin. Le sculpteur Ye Wenfang a créé des poupées spéciales, dont l'une était capable de pleurer grâce à un trou dans le coin de l'oeil relié à un réservoir d'eau dans la tête muni d'un siphon et d'un tube extérieur pour souffler dedans. Pour les personnages féminins, sur la suggestion de marionnettistes tchèques, les bâtons qui commandent les mains sont placés à l'extérieur des vêtements. La scène où le héros, au col d'une montagne sous la neige, enlève son manteau pour en recouvrir les épaules de sa bien-aimée, et celle où il se retrouve devant un sosie de sa bien-aimée , sans plus pouvoir les distinguer au début, sont les deux scènes où les marionnettes ont montré qu'elles pouvaient être à la fois plus poétiques et plus convaincantes que des acteurs si elles étaient maniées de main de maître.



Marionnette à tige cantonaise : la danse du lion. La marionnette manipule de l'intérieur la tête du lion comme le ferait un humain, tandis que la marionnettiste, sous la poupée, manipule celle-ci (Cl. D. Rolland)

Chapitre VI

LA TECHNIQUE THÉÂTRALE

Caractéristiques générales

En occident, le théâtre de marionnettes à gant est la plupart du temps associé à une distraction pour enfants, les pièces et les mouvements sont très simples. Certains marionnettistes à fils font preuve d'une grande virtuosité, mais cette technique très poussée n'est malheureusement que très rarement utilisée pour jouer de véritables pièces, ce sont de simples scénettes qui passent à la télévision ou dans des boîtes de nuit avec un ou deux marionnettistes, ce qui limite singulièrement le nombre de personnages qui peuvent être en scène à un moment donné. Il existe quelques exceptions, dont la plus remarquable est la mise en scène d'opéras de Mozart, à la fois par une troupe de Salzbourg et par une troupe du Pays de Galles.

En Chine au contraire, ce n'est que ces dernières années que le théâtre de marionnettes a ajouté à son répertoire des pièces enfantines; il était jadis utilisé de la même façon que des troupes d'acteurs pour jouer l'opéra traditionnel. Après avoir passé en revue les genres de marionnettes chinoises, il faut donc expliquer la technique théâtrale que les troupes de marionnettes utilisaient.

Il existe certes des différences entre l'opéra joué par des acteurs et celui qui est joué par des marionnettes, car celles-ci ne peuvent pas réaliser certains mouvements. Une marionnette ne peut pas jongler avec une arme, ne peut pas faire glisser sa main le long du manche d'une lance, ne peut pas saisir elle-même un objet, ne peut pas courber chaque doigt, les sauts périlleux sont plus simples. Mais ces restrictions mises à part, qui varient d'ailleurs d'un genre de marionnettes à l'autre, les principes du jeu théâtral sont les mêmes.

Deux faits ont pu frapper le lecteur jusqu'ici : l'étendue du répertoire et le nombre d'années nécessaires à l'apprentissage. Ceci s'explique dès qu'on comprend que le théâtre classique chinois est comparable à un jeu de construction : il est formé d'un certain nombre d'éléments de base, comportant chacun des règles très strictes, ce qui explique la longueur de l'apprentissage, car il faut en posséder l'absolue maîtrise. Mais chaque pièce n'est qu'une combinaison précise de tels ou tels de ces éléments, ce qui explique que l'on puisse monter une pièce nouvelle en un temps très court. On pourrait aussi comparer le théâtre chinois à une exécution musicale : il faut savoir bien la gamme, comparable à la technique théâtrale, aucune fausse note n'est admise, et il faut maîtriser son instrument, comparable lui au maniement des marionnettes, mais à partir de là on peut jouer sans grande préparation un nouveau morceau de musique. Tout l'art du marionnettiste, comme celui du musicien, ne sera qu'une interprétation très subtile à l'intérieur d'un cadre rigide. Le mieux est donc de passer en revue ces différents éléments de base qui forment un spectacle et ensuite de voir à l'intérieur d'une pièce choisie en exemple comment ils peuvent se combiner.

Le théâtre comprend d'abord un certain nombre de types de personnages. Quel que soit le personnage

d'une histoire, il devra entrer dans une de ces catégories du moment où il est intégré dans une pièce. Les quatre principaux types sont les rôles masculins, les rôles féminins, les rôles de « visages peints », et les rôles de clowns. Les têtes de marionnettes, les mouvements, la voix, les maquillages diffèrent suivant chacune de ces catégories. Celles-ci se subdivisent à leur tour en sous-types : les rôles masculins comprennent les rôles d'hommes d'âge mûr portant une longue barbe; les rôles d'hommes jeunes, amoureux, jeunes lettrés; les rôles de guerriers, de combattants et les rôles de vieillards aux cheveux blancs, qui formaient jadis une catégorie à part, au même titre que les grandes catégories citées plus haut. Les femmes se subdivisent en « vêtements noirs », rôles de femmes sérieuses, épouses fidèles, jeunes filles de bonne famille; en rôles de femmes dont l'existence n'est pas dominée par les vertus confucéennes et donc en particulier les servantes, les femmes légères, les coquettes, en femmes guerrières qui manient les armes au cours de la pièce; en vieille femmes aux cheveux gris qui s'appuyent sur un bâton. Les rôles de « visages peints », comprennent des hommes qui portent une peinture faciale; la plupart sont des personnages violents, plus conduits par leur passion et leur emportement que par des principes. Chacun d'entre eux a un masque peint particulier qui lui est propre et qui permet de l'identifier, et les ministres-traîtres ont un visage blanc. Les rôles de clowns se subdivisent en clowns guerriers et clowns qui ne manient pas les armes. On peut y rattacher les rôles de clownesses qui sont surtout des rôles d'entremetteuses, personnages fort importants dans l'ancienne Chine. Enfin on a les rôles de gardes et ceux de combattants, qui représentent les armées ou la troupe d'une bande.

A Pékin jadis on ne disait pas aller « voir l'opéra », mais aller « écouter l'opéra », et les vrais amateurs fermaient les yeux pour écouter les passages chantés en frappant le rythme avec leurs doigts sur leur genou. Les voix diffèrent suivant la catégorie de personnages, et ceci entraîne même des variantes dans la partition musicale : une même mélodie chantée par une voix d'homme ou une voix de femme diffère sensiblement.

La plus ancienne forme de chant connue, dont il reste encore des exemples dans certains opéras locaux comme dans la province du Sichuan, n'avait pas d'accompagnement musical, mais la fin était reprise par l'orchestre, qui jouait entre les parties chantées, ou parfois encore par un chœur. Ensuite on a eu des mélodies accompagnées principalement par la flûte. Chaque mélodie ou *paizi* était fixe : on pouvait y adapter un texte, mais il fallait que la longueur des vers et le ton de chacun des mots, leur hauteur comme leur variation mélodique, suive la ligne de mélodie. C'est le chant de l'opéra qui a prévalu du XVI[e] au XVIII[e] siècles, qu'on appel le *kunqu,* dont plusieurs mélodies ont été gardées jusqu'à nos jours, mais souvent après avoir été adaptées pour la viéle au lieu d'être comme jadis accompagnées par la flûte. On est ensuite passé à un chant beaucoup plus facile, le *luantan,* qui était un mélange de mélodies populaires accompagnées par la vièle à deux cordes, *huqin,* et qui comportait des vers réguliers c'est-à-dire tous de longueur égale sans règle rigide pour la structure tonale à l'intérieur des vers. Deux de ces styles musicaux, le *xipi* et le *erhuang,* avec sa variante le *fanerhuang,* ont connu un tel succès qu'ils se sont diffusés dans presque toutes les régions de la Chine au milieu du XVIII[e] siècle. Chacun de ces deux styles comporte une clé propre, à l'intérieur de laquelle on a un certain nombre de mélodies dont le rythme varie. Celles-ci sont ponctuées à certains intervalles plus ou moins rapprochés par un coup de cliquette, *ban,* et par un coup de tambour, suivant le rythme. On désigne donc chacune des mélodies par le nom du style musical, c'est-à-dire de la clé, plus celui du rythme, puisque c'est la combinaison des deux qui caractérise chaque mélodie. On peut rattacher au chant les passages joués par le violon entre les différentes parties chantées pour les relier entre elles, c'est ce qu'on appelle les *guomen.* Ceux-ci prolongent le chant et chaque morceau commence en reprenant la dernière note de la mélodie chantée. Quand un marionnettiste entre en scène s'il doit chanter, il fait un signe particulier avec les doigts pour le joueur de tambour qui commande l'orchestre afin de lui indiquer la mélodie qu'il va chanter dans cette scène.

Dans les dialogues parlés, le marionnettiste doit adopter une voix particulière propre au type de personnage qu'il incarne. La déclamation n'est jamais naturelle. Même dans les épisodes comiques qui mettent en scène un clown et où les improvisations sont permises, où on emploie un langage familier et souvent très cru, il faut retrouver cette déclamation propre aux dialogues comiques. Le théâtre chinois doit toujours respecter une distance entre le monde de la réalité et l'univers théâtral, indispensable pour créer l'impression d'un art. Le théâtre, par définition, s'écarte de la réalité. Mais au lieu d'un ton déclamatif uniforme, comme trop souvent en Europe, on a un type de voix par catégorie de personnages, avec à l'intérieur de cette distinction de base, toutes sortes de variantes suivant les situations et les émotions.

Certains récitatifs assez longs sont à mi-chemin entre le chant et la déclamation. Ils sont récités sur le rythme des longues cliquettes et ils ressemblent aux ballades récitées par des conteurs.

La musique peut se diviser en deux grandes catégories : celle qui accompagne le chant ou qui marque une circonstance particulière, comme un mariage ou une audience impériale, et celle des instruments à percussion, gongs et tambours, qui accompagne les mouvements. Le chant suivant la catégorie d'airs, est accompagné par des instruments à cordes ou par des instruments à vent. Parmi ceux-ci, la flûte, *di,* sert pour des mélodies anciennes qui viennent du genre *kunqu.* Le hautbois accompagne certaines mélodies particulières, mais il joue surtout des airs qui ne comportent pas de chant et qui marquent un moment solennel, comme un

mariage, l'arrivée de l'empereur ou une revue militaire. Le hautbois peut aussi servir pour imiter certains bruits comme le hennissement d'un cheval ou le vagissement d'un bébé. Le principal instrument à cordes est la vièle à deux cordes appelée *huqin,* mais il en existe d'autres, dont la hauteur musicale varie, suivant les régions et les genres d'opéra. Ces vièles peuvent elles-mêmes être accompagnées par d'autres instruments à cordes : le trois cordes ou guitare à long manche dont on joue avec un plectre et qui au Japon s'appelle le samisen; la guitare de lune dont la caisse de résonnance est plate et ronde, semblable à une pleine lune, le *pipa* ou luth à quatre cordes en forme de demi-poire dont on joue un peu comme de notre harpe.

Parmi les instruments à percussion, il faut mettre à part le tambour appelé « tambour à une seule peau », qui donne la mesure, et les longues cliquettes en bois appelées *ban,* qu'on entrechoque pour donner le rythme. Ces deux instruments, qui sont maniés par le même musicien, commandent tous les morceaux musicaux. Les autres instruments à percussion, deux gongs, aux tonalités différentes, grandes et petites cymbales, grand tambour pour les scènes de guerre, sont complémentaires des instruments à cordes et à vent : au lieu d'accompagner le chant, ils ponctuent les mouvements. Il est très dur pour un acteur ou un marionnettiste de jouer sans ces instruments à percussion; ses mouvements semblent flotter en l'air, sans support; il a l'impression qu'on lui retire des béquilles avec lesquelles il a l'habitude de se mouvoir. Mais en même temps il reste très libre dans ses mouvements car, comme pour le chant, il ne suit pas la musique, c'est la musique qui le suit. Le joueur de tambour qui dirige l'orchestre doit donc toujours regarder le marionnettiste, car il doit suivre les mouvements, leur fournir leur cadre, leur apporter un peu l'équivalent de la ponctuation dans le déroulement d'une phrase. Il existe toute une série de rythmes pour instruments à percussion, correspondant chacun à des mouvements ou ballets particuliers.

Les mouvements comprennent toute une stylisation et ils doivent être en même temps mimés assez clairement pour qu'on puisse se passer d'accessoire. Une marionnette qui entre en scène, après avoir écarté le rideau, se lisse la barbe si c'est un homme, ou se touche la chevelure si c'est une femme, pour indiquer qu'elle remet sa toilette en ordre avant d'aller voir quelqu'un. Sur une scène sans décor, la marionnette, par une légère inclination de la tête et un déhanchement à peine souligné, indique qu'elle franchit la barre de bois qui se trouvait sur le seuil des maisons chinoises et montre ainsi qu'elle passe de l'extérieur à l'intérieur,sans qu'aucune marque ne désigne l'entrée ou d'une maison ou d'une salle. Un simple tour sur scène peut indiquer tout un périple ou le franchissement d'une cour intérieure. Sauf dans quelques scènes très particulières et très rares, comme dans la pièce *Six royaumes nomment un seul premier ministre,* une marionnette ne chevauche jamais un cheval. Qu'elle tienne une cravache suffit pour indiquer qu'elle est à cheval, et par quelques mouvements, elle mime qu'elle monte dessus ou qu'elle descend de sa monture. Il n'y a là aucun symbolisme, la cravache ne symbolise pas le cheval, elle est la cravache et le cheval est absent, c'est tout.

L'art du mime n'est pas en Chine un spectacle particulier, il est intégré au théâtre. Un bon exemple est le sellage d'un cheval. Une marionnette qui joue le palefrenier entre en scène, elle fait tous les gestes comme s'il y avait un cheval et son harnachement, alors que la scène est vide. La marionnette commence par faire le geste d'ouvrir l'écurie, de tirer le cheval, qui ne veut pas sortir et tire le palefrenier dans l'écurie. Puis elle accroche le cheval à un piquet, va chercher une couverture, la pose sur le cheval en la tirant bien de chaque côté, va chercher la selle, qu'elle doit porter à deux mains car elle est lourde, la jette sur le dos du cheval, attache les sangles sous le ventre, va prendre les deux étriers, en pose un à côté du cheval, accroche le second à la selle, lève un pied, l'appuie sur cet étrier pour s'assurer qu'il est bien fixé, ramasse le premier étrier, passe de l'autre côté du cheval, procède de même, puis revient vers le fond de la scène en se baissant pour montrer qu'elle passe sous le ventre du cheval. Elle prend ensuite les harnais, les attache à la tête du cheval puis sous sa queue. Enfin elle prend un collier avec des grelots, d'abord un premier, le secoue près de son oreille pour essayer le bruit, n'est pas satisfaite, le repose, en prend un autre, le secoue à son tour, hoche la tête de satisfaction et va le passer au cou du cheval. Elle délie le cheval, saisit la cravache, seul objet en fait que le spectateur voit, fait le mouvement de monter à cheval et part au trot. Toute cette scène est absolument silencieuse, si l'on met à part les ponctuations des instruments à percussion, et on se passe de tout accessoire, mais le public comprend qu'on a sellé un cheval.

On voit parfois une marionnette tenir devant elle un drapeau dans chaque main, sur lequel est peint une roue. Une autre marionnette s'incline légèrement, puis s'abaisse entre les deux drapeaux. Par ces simples mouvements, s'ils sont bien faits, cette seconde marionnette indique qu'elle monte et s'assied sur une chaise à porteurs ou un char. Comme il y a au fond de la scène une table et deux chaises, une marionnette fait vraiment le geste de s'asseoir; mais pour indiquer qu'elle dort, elle s'appuie simplement la tête sur une main accoudée.

Comme chacun de ces gestes mimés comprend des règles très fixes, le spectateur un peu habitué s'y retrouve très bien, sans qu'il soit besoin d'exagérer les mouvements pour les rendre plus clairs, ce qui nuirait au raffinement esthétique.

Mais la difficulté est qu'on mime des gestes qui ont un rapport avec une réalité ancienne et on risque de ne pas en saisir le sens si on ne connaît pas la culture traditionnelle. Ainsi si on voit une femme faire un faux pas, se retourner, mettre un genou en terre et bouger les mains vers le pied, pour comprendre, il faut savoir que les

portes ayant une barre de bois fixée en travers du sol; elle s'y est heurtée et elle se baisse ensuite pour remettre en place la bandelette qui enveloppe ses pieds bandés et qui s'est défaite dans ce faux mouvement. Quand un personnage fait dans l'air le geste d'ouvrir le loquet d'une porte et d'en pousser les battants, il faut savoir que les serrures chinoises étaient semblables aux cadenas romains. Ce n'est pas le principe du mime qui rend le théâtre chinois difficile pour un public moderne peu instruit, c'est qu'il fait allusion à des réalités maintenant tombées en désuétude, c'est qu'il continue à mimer une Chine impériale qui n'existe plus. Il est sans doute nécessaire de l'adapter, mais si cette modernisation impliquait un réalisme des gestes et l'abandon de l'art du mime, ce serait « jeter le bébé avec l'eau sale du bain ».

Le second principe, après celui du mime, est de rendre tous les gestes de façon esthétique. Il ne suffit pas de mimer tous les mouvements; il faut faire attention à leurs moindres détails pour qu'ils soient beaux à regarder, pour que le moindre d'entre eux participe à la danse. Tous les gestes avec les longues manches rajoutées en tissu blanc, qu'on jette par-dessus la main derrière le poignet ou qu'on tend devant soi sont destinés à un effet esthétique. Quand une marionnette s'incline, le marionnettiste ne plie jamais la taille, car cela ferait ressortir les fesses de la poupée comme les siennes : avant de faire une légère génuflexion, il chasse une jambe sur le côté derrière l'autre pour que tout son corps s'incline sans qu'il ait une brisure au niveau des fesses. Dans le même but, la marionnette accompagne les gestes de la main de son regard, puis rejette la tête dans la direction opposée. Quand une marionnette bouge les bras, ceux-ci doivent être à la bonne hauteur, un peu plus hauts et plus rapides pour les hommes. Trop haut ou trop bas, le geste perdrait toute son élégance. Enfin les mouvements doivent être souples et liés entre eux, et quand ils sont heurtés, ils doivent indiquer la force. Ce souci de beauté n'est jamais absent et c'est la raison pour laquelle chaque geste a des règles si précises : la tradition a élaboré pour chacun d'eux la façon la plus élégante de mimer et on ne peut s'en écarter, serait-ce même pour le rendre plus clair, sans nuire à son rendu esthétique.

A part ces mouvements de mime, le théâtre comprend de véritables ballets, qui sont inclus dans des pièces. Par exemple la danse des épées, jouée par une femme pour distraire des convives à un banquet; ou la danse *tiaojia* appelée *qiba* dans le nord, pour un guerrier qui se prépare au combat. Certains ballets toutefois ne sont pas intégrés dans une pièce, mais joués spécialement au début d'un spectacle, comme la danse de la Promotion sociale, pour remercier le public et lui souhaiter la réussite sociale. Toutes ces danses sont une suite de mouvements très précis, mais cet enchaînement peut ensuite être recommencé et une même danse peut ainsi durer plus ou mois longtemps. Ceci est d'un gros avantage dans une représentation, on peut ainsi occuper la scène le temps que l'on veut et prolonger une scène si les autres marionnettistes ne sont pas prêts à enchaîner ou si l'orchestre ne s'est pas aperçu que le marionnettiste veut passer à d'autres figures, car un geste de la marionnette avec la manche ou un signe du marionnettiste indique au joueur de tambour qu'on veut entamer une autre série de mouvements.

D'autres danses ne sont pas jouées en solo, mais comprennent tout un groupe de marionnettes. C'est le cas quand plusieurs personnages féminins reprennent certaines danses folkloriques du type des danses pour tambours. Une des figures de base utilisée dans plusieurs danses est *chuan san jiao* : les marionnettes sont sur une ligne au fond de la scène, face au public. Celle du milieu décrit un 8, elle est suivie par la marionnette à sa gauche, puis par celle qui est à sa droite et ainsi de suite, chacune décrivant un 8. Quand les marionnettes se croisent, celle qui est partie la première passe devant celle qui l'a suivie. C'est dans les scènes militaires que les ballets d'ensemble sont le plus utilisés : les généraux, suivis chacun d'un soldat, viennent se placer en deux lignes diagonales, le premier à gauche, le deuxième à droite et ainsi de suite, de chaque côté du centre, où vient se placer en dernier le général en chef. Ensuite on peut avoir le ballet qui mime un défilé militaire ou l'entrée dans l'enceinte d'une ville.

Pour comprendre les scènes de combat, qui sont elles aussi des ballets il faut savoir qu'elles sont imitées des descriptions stéréotypées des batailles dans les romans historiques. Deux camps se font face, chacun délègue un héros, et c'est la lutte entre ces deux héros qui déterminera le camp vainqueur. Un autre combattant viendra parfois à l'aide d'un compagnon en difficulté. Quand l'un de ces héros est vaincu ou tué, les soldats du camp vainqueur se ruent à l'assaut de l'armée ennemie. Sur scène, ceux qui doivent l'emporter se placent à gauche du public et les futurs vaincus à droite; ils sortiront les premiers et on reconnaît les vainqueurs à ce qu'ils restent sur scène à la fin. Chacune des deux armées décrit d'abord un cercle sur le côté de la scène qui lui est assigné, puis les deux généraux se font face et leurs soldats tournent autour de chacun d'eux pour indiquer la formation des deux camps. Les soldats se retirent alors et laissent la scène aux deux héros qui se battent. Ceux-ci croisent leurs armes une fois vers le fond de la scène, une fois vers l'avant, puis de nouveau vers le fond. Celui de droite tourne alors sur lui-même, comme s'il était entraîné par la force du coup de son adversaire et, le dos tourné à l'ennemi, arrête par trois fois les coups que celui-ci essaie de lui porter, sur sa droite, sur sa gauche et sur sa droite encore. On recommence ensuite la même série de mouvements, mais cette fois c'est le combattant de gauche qui fera un tour sur lui-même et se présentera de dos à l'ennemi. Les adversaires changent ensuite de place et on répète toutes ces figures. Enfin les adversaires reprennent leur emplacement primitif; celui de gauche, d'un coup de son arme, fait tourner son adversaire et le frappe quand

il revient face à lui. Le vaincu sort de scène sur la droite et le vainqueur fait quelques mouvements de danse avec son arme pour manifester sa victoire. On voit que l'on est très loin des coups de bâton de notre Guignol. Les acteurs jonglent aussi avec leurs armes de combat, mais ceci n'est pas possible avec les marionnettes; la seule chose que celles-ci peuvent faire c'est de tenir une arme à deux mains, puis de dégager une main d'un geste brusque pour ne plus manipuler l'arme qu'avec une seule main.

Un autre élément du spectacle sont les costumes, qui gardent en gros les habits de la dynastie Ming. Puisqu'il n'y a pour ainsi dire aucun décor, sauf dans les innovations modernes, l'attention est centrée beaucoup plus sur les vêtements que dans notre théâtre. Les lettrés portaient dans l'ancienne Chine de longues robes fermées sur le côté droit. D'après la forme du col et l'importance des broderies, on en distingue deux sortes principales : les robes civiles au col échancré en tissu uni avec seulement quelques broderies, et les robes de cour, au col montant avec un dragon brodé sur presque toute la surface et des vagues au bas de la robe. Dans le théâtre cantonais, ces broderies sont en paillettes multicolores qui brillent sous les lumières, tandis que le théâtre du nord préfère des couleurs plus sobres. Les robes pour les rôles féminins de jeunes femmes enjouées sont de couleurs vives, tandis que celles des rôles de « vêtements noirs » ou femmes sérieuses comprennent une longue veste noire et une jupe bleue foncé. Par opposition à ces vêtements longs, les personnages de classe inférieure, qui travaillent manuellement, portent des habits courts : jacquettes fermées sur le côté et pantalons. Les guerriers ont un vêtement ceintré par une ceinture de toile dont le pan retombre sur le devant, entre les jambes du pantalon. Les généraux portent une armure pour les combats; c'est le vêtement le plus coûteux, car il est entièrement brodé; sur la poitrine, il y a un miroir pour protéger le cœur, et à la ceinture, une tête de tigre, pour terrifier l'ennemi.

On s'arrangera pour que les couleurs fassent un tout harmonieux. Si le personnage est riche ou puissant, on lui choisira un vêtement couvert de broderies, tandis qu'un pauvre lettré aura un habit plus simple. Un personnage vigoureux et intempestif aura des couleurs vives, tandis que, pour un jeune amoureux, on choisira des tons pastels avec des fleurs brodées et, pour les vieillards, une couleur jaune doré ou vert-olive. La broderie est un des arts populaires chinois les plus célèbres. Des régions comme celles de Chengdu, Suzhou ou Chaozhou sont très renommées chacune pour leur style particulier. Des vêtements superbes sont un des éléments importants du spectacle et leur achat est souvent ce qui grève le plus lourdement le budget d'une troupe. L'ancien adage disait qu'il valait mieux un vêtement usé qu'un vêtement neuf qui ne convenait pas avec le personnage, mais beaucoup d'artistes veulent avant tout faire étalage de leurs plus beaux habits.

Dans le maquillage non plus on ne se soucie pas de réalisme, mais d'esthétiser les traits. Par-dessus un fond blanc, on met du rouge sur l'orbite des yeux et les ailes du nez en le dégradant sur les joues. Comme les sourcils sont pour beaucoup dans la grâce d'un visage, ils sont exagérés pour les hommes, ils remontent sur le front, soit en une ligne incurvée pour les lettrés, soit en un long triangle effilé pour les guerriers. Ceux des femmes sérieuses dessinent un arc de cercle prolongé jusque sur les tempes, et ceux des femmes légères reproduisent la ligne supérieure d'une aile de papillon. Les clowns portent au milieu du visage une large tache blanche qui leur couvre le nez, en outre on leur dessine souvent sur le nez une version très stylisée du caractère qui signifie « demi », comme pour signaler qu'ils ne sont que des moitiés de personnages.

Les « visages peints » nécessitent un maquillage très élaboré. Cette catégorie très spéciale vient sans doute d'anciennes danses masquées encore conservées au Japon et très à la mode sous la dynastie Tang, en particulier de la danse du prince de Lanling. C'était un général qui portait un masque à la guerre pour cacher son visage très doux et terrifier ses ennemis et qui devint ensuite le personnage d'une danse. Parmi les « visages peints » du théâtre, les « grands visages peints » ont le visage entièrement couvert d'un blanc mat avec quelques traits noirs pour styliser les rides et qui varient suivant le personnage : ce sont les rôles de ministres traîtres. Les autres « visages peints » utilisent des couleurs vives et brillantes à l'huile; les principales sont le rouge, le bleu, le jaune, le marron, le pourpre et le rose. Le vert et le doré sont pour les divinités et les esprits. Les dessins sont très compliqués puisqu'ils indiquent des personnages violents et emportés. On les classe traditionnellement en plusieurs catégories suivant l'aspect général des motifs. Quelques peintures faciales sont particulières à un seul personnage et n'entrent dans aucune catégorie.

Certains motifs sont liés au nom ou à une aventure du personnage. On a beaucoup parlé du symbolisme des couleurs : le rouge représenterait la fidélité, le bleu la violence. En fait, certains personnages à l'origine avaient une peinture faciale liée à des événements ou à des traits particuliers pour lesquels ils étaient connus dans les histoires où ils apparaîssaient. C'est ainsi que Guan Yu, le héros des Trois Royaumes, a un visage entièrement rouge à cause d'un incident qui eut lieu au début de sa vie, avant même les événements de l'histoire des Trois Royaumes. Il avait tué un personnage puissant qui avait fait jeter en prison un homme pour s'emparer de sa fille. Il dut ensuite s'enfuir. Arrivé au bord d'une rivière, il rencontra une vieille femme qui lui dit qu'il devrait se laver le visage, car il portait des traces de sang. Quand ses poursuivants le rattrapèrent, il ne le reconnurent pas et le laissèrent partir. Il s'aperçut ensuite que son visage, après qu'il se soit lavé, était devenu entièrement rouge. Il comprit que la vieille femme était une incarnation de Guanyin, la déesse de la miséricorde, qui avait fait ce miracle pour le rendre

méconnaissable et le sauver. Il fut donc représenté sur scène avec un visage rouge. Ensuite on adopta le même type de visage rouge avec quelques traits noirs différents pour des personnages dont la personnalité pouvait être rapprochée de la sienne ; c'est ainsi que le rouge fut associé à la grande qualité de Guan Yu, la fidélité. Il en est de même pour les autres personnages : à partir de quelques peintures de base liées à des personnages pour des raisons précises qui n'ont rien à voir avec je ne sais quel symbolisme des couleurs, on a créé toutes sortes de variantes pour d'autres personnages qui pouvaient leur être assimilés. Parfois le rapprochement peut être très artificiel, comme un même nom de famille. Tous les personnages qui portent le nom de famille Yao et qui sont des « visages peints », même s'ils appartiennent à des époques et à des cycles d'histoire très différents, ont une peinture faciale très semblable, qui ne comprend que des variantes de détail pour différencier chacun d'eux. Dans les troupes de marionnettes, on ne pouvait que très rarement avoir autant de têtes que de visages peints; on n'avait qu'une tête par catégorie de dessins : visage blanc de ministre traître, visage blanc et noir aux traits tourmentés, visage rouge, visage noir avec un croissant de lune sur le front, visage de chef barbare aux couleurs vives, visage peint aux deux tiers avec deux ou trois couleurs. Si le personnage avait un visage peint trop particulier et si la troupe ne possédait pas une tête correspondante, on avait recours à deux subterfuges : ou bien on plaçait un masque sur une quelconque marionnette, ou bien, si on ne possédait même pas de masque, on cachait le visage avec les cheveux rabattus devant. L'intérêt de ces différentes peintures faciales est de permettre d'identifier facilement les personnages. Dans un théâtre où les costumes et les maquillages sont stéréotypés, si on a de nombreux généraux sur scène, on voit mal autrement comment on les différencierait.

On comprend donc pourquoi le théâtre chinois a pu susciter un tel intérêt chez Brecht et Artaud. Il est le meilleur exemple du théâtre total qu'ils voulaient créer : il associe la musique, le chant, le ballet, le mime, le dialogue parlé. Il a emprunté aux conteurs des mélodies de leurs ballades, aux bateleurs ambulants certains de leurs numéros (comme la danse du lion, c'est ainsi que les marionnettes à fils les imitent en jonglant avec une gourde), aux spécialistes des arts martiaux le maniement des armes. Les peintures faciales se sont développées à partir des masques de danses; le maquillage reprend les stylisations du visage des anciens portraits. On retrouve dans les marionnettes de la province du Fujian les visages des peintures Tang et Song. Même la broderie est associée au théâtre et contribue au plaisir des yeux. Chaque pièce est une synthèse de tous ces éléments. Alors que, pour chaque concept, l'écriture chinoise a adopté un signe calligraphique différent, le théâtre est semblable à notre alphabet : à partir d'éléments comparables à nos lettres, il peut transcrire toutes les situations et tous les sentiments. Il est beaucoup plus stylisé que notre théâtre toujours limité par le réalisme.

Formé d'éléments toujours répétés, le danger serait une certaine monotonie si ces éléments n'étaient pas intégrés au service d'une histoire et si le répertoire n'était pas vaste et diversifié. Une page d'écriture occidentale peut paraître monotone comparée à une calligraphie chinoise, si on ne sait pas lire, car son intérêt n'est que dans la transmission d'un texte. Il en est de même pour le théâtre chinois : si on ne comprend pas l'histoire, on aura vite l'impression de répétitions, mais le public y voit avant tout une histoire, dont la technique théâtrale n'est que l'écriture.

Les principes mentionnés jusqu'ici valent pour le théâtre chinois tout au long de son histoire et dans toutes les régions. Les différences d'une partie de la Chine à l'autre ne portent principalement que sur la musique et les mélodies ou sur le dialecte utilisé. Le principe de la synthèse est le même, mais ses parties constituantes peuvent varier. La même mélodie chantée en cantonais ou dans le dialecte de la province du Hebei donne un effet aussi différent qu'un opéra de Mozart chanté en français ou en italien. La composition de l'orchestre varie également, si bien qu'on aura des effets différents même si la partition est la même. Les peintures faciales ne sont pas semblables dans les marionnettes à baguettes de Chaozhou, les poupées à gant du Fujian ou les poupées à tige du Guangdong. D'après ces différences, on peut distinguer toute une série d'opéras locaux.

Avec une technique aussi compliquée, avec un jeu aussi artificiel que celui du théâtre chinois et avec un répertoire qui comprend de nombreuses pièces mythologiques ou fantastiques, les marionnettes conviennent même parfois mieux que des acteurs. Elles sont encore plus à l'aise, si l'on peut dire, dans un art qui est à l'opposé du réalisme, qui transforme et stylise toute réalité pour en donner un équivalent plus convaincant qu'une simple imitation.

Les influences réciproques entre théâtre d'acteurs et théâtre de marionnettes

La ressemblance entre l'opéra joué par des acteurs et le théâtre de marionnettes a attiré l'attention des savants chinois au XX[e] siècle quand ils se sont mis à s'intéresser aux œuvres populaires; mais c'est le seul problème de l'antériorité de l'un sur l'autre qui a monopolisé leurs discussions. Le premier à avoir fait une étude poussée du théâtre de marionnettes et de son histoire est Sun Kaidi pour montrer que l'opéra est issu du théâtre de marionnettes.

Sous la dynastie des Song, l'opéra n'existait encore que sous une forme très simple; il ne s'agissait que de courtes pièces humoristiques avec deux personnages principaux et deux personnages qui étaient des sortes de présentateurs. A l'époque suivante, sous la dynastie mongole, l'opéra se présente déjà sous sa forme la plus élaborée. L'évolution ultérieure ne sera marquée que par des différences dans le chant et la musique, mais autrement ne concerne que des points de détail. Les caractéristiques de l'opéra chinois semblent être apparues toutes en même temps, dans leur forme la plus compliquée, sans aucune période d'élaboration. Ce problème avait intrigué les historiens et Sun Kaidi pense en avoir trouvé l'explication : l'opéra a copié le théâtre de marionnettes qui, sous la dynastie Song, était beaucoup plus élaboré que les scénettes jouées par des acteurs puisqu'il reprenait le répertoire si varié des conteurs. L'opéra aurait donc hérité ainsi d'une technique théâtrale déjà formée. Le passage du théâtre de marionnettes au théâtre d'acteurs se serait fait par les marionnettes en chair et par les « grandes ombres » où des humains imitaient les marionnettes et les ombres. L'opéra ne serait donc pas une copie du monde humain mais une imitation des marionnettes ou une imitation des gestes humains tels qu'ils sont imités par les marionnettes. Cela expliquerait le caractère hautement stylisé propre à l'opéra chinois.

Y a-t-il des preuves ? Si l'on examine le répertoire de l'opéra sous la dynastie mongole on remarquera certains traits qui l'apparentent aux récits oraux des conteurs. Le thème des pièces, par exemple, peut se diviser en différentes catégories qui ressemblent exactement aux spécialités des conteurs de la dynastie Song car les conteurs étaient divisés en guildes dont chacune avait le monopole d'une sorte d'histoire. D'autre part, surtout dans les opéras les plus anciens, on trouve des formules qui conviennent bien à un récit de conteur à la troisième personne, mais qui font déplacées dans une pièce. Par exemple le dernier personnage qui parle dit à la fin : « la pièce intitulée.... est maintenant terminée ». Quand un nouveau personnage entre en scène, il commence par annoncer qui il est, sa position sociale, son nom. Dans le théâtre des Song, où il n'y avait que deux personnages en scène, ceux-ci ne portaient pas de nom; ils étaient seulement des types : on avait le lettré, la femme, le clown. Mais quand on est passé à de véritables pièces, avec des personnages historiques, on a eu recours au procédé peu théâtral du personnage qui annonce lui-même qui il est avant de commencer à jouer ; et cette convention existe toujours aujourd'hui. Or là encore l'origine remonte aux conteurs. Quand ceux-ci dès la dynastie Tang, illustraient leurs récits par de grandes images qu'ils montraient tout en parlant, ils devaient identifier chacun des personnages sur l'écran, ou peut-être, comme dans les illustrations actuelles des romans et des pièces imprimés, y avait-il une légende sur le côté permettant d'identifier les personnages. Mais quand ces images ont été remplacées par des silhouettes découpées ou par des marionnettes, on a dû annoncer leur nom. Toutes ces caractéristiques, qui viennent des conteurs et qui se retrouvent dans l'opéra, où elles sont évidemment une imitation d'un genre différent, peuvent être venues par influence directe. Mais il est plus vraisemblable que c'est par l'intermédiaire des marionnettes : celles-ci ont commencé par imiter les récits des conteurs avant de devenir un véritable genre théâtral, et ceci avant l'apparition d'un théâtre joué par des acteurs; puis ces conventions seraient passées des conteurs à l'opéra par l'imitation des marionnettes.

L'opéra chinois comprend une catégorie de personnages qui portent tous un visage peint avec de la couleur brillante comme les couleurs à l'huile; on a au moins deux couleurs et des dessins très tourmentés, si bien qu'on croirait que l'acteur porte un masque. Ceci vient peut-être des anciennes danses masquées. Dès la dynastie Han, nous avons vu qu'il existait une danse des *fangxiangshi* accompagnée de danseurs portant des masques d'animaux. Sous la dynastie Tang, il y avait

des danses masquées non religieuses, dont la plus célèbre était celle du prince de Lanling. Mais deux objections surgissent si on soutient un passage direct de ces danses masquées aux peintures faciales du théâtre : pourquoi les acteurs auraient-ils remplacé les masques, beaucoup plus pratiques pour eux, par des peintures sur le visage ? Pourquoi auraient-ils développé ces peintures faciales au point d'en faire une catégorie de personnages ? Au contraire on comprend très bien comment les marionnettes ont été amenées à remplacer les masques par des peintures faciales et à les accroître. En effet, il fallait de toute façon repeindre les marionnettes assez souvent, car le maquillage s'abime vite et il est impossible de faire simplement des retouches, qui seraient visibles. Il faut laver les visages et les repeindre. Il était donc beaucoup moins embarrassant pour les marionnettistes, artistes itinérants qui devaient vouloir économiser les accessoires, de peindre directement sur le visage au lieu d'utiliser les masques. D'autre part, avec la multiplicité des personnages dans le théâtre de marionnettes qui, on le sait, reprenaient les récits des conteurs, on a multiplié ces peintures faciales en les différenciant pour aider les spectateurs à reconnaître les personnages, en particulier les personnages secondaires et les combattants, car les marionnettes sont beaucoup moins différenciables que les acteurs. On sait que le même procédé était utilisé dans les silhouettes, où on distinguait les traits droits des bons et les traits déformés et laids des méchants. Les marionnettes en chair et les « grandes ombres », où des humains imitaient les marionnettes, ont dû reprendre ces peintures faciales, qui sont ensuite passées dans l'opéra. Ceci expliquerait pourquoi à l'opéra ces peintures faciales sont huilées et brillantes, puisque les marionnettes sont peintes avec des couleurs laquées, et pourquoi même les personnages qui n'ont pas de peinture faciale ont un maquillage si artificiel : il imiterait celui des poupées.

Un autre argument est le pas des acteurs sur scène, qui n'est jamais naturel. Même quand il ne s'agit pas d'une danse à proprement parler, les pas des acteurs ont toujours l'air d'être dansés. Par exemple, quand un personnage portant une armure entre en scène, il soulève le pied de côté en pliant la jambe, exactement comme s'il s'agissait d'une poupée à fils. Quand un acteur entre, se dirige vers le devant de la scène, puis se retourne et va s'asseoir au fond de la scène, il doit décrire un mouvement en S. S'il y manque c'est considéré comme une faute grave qui s'appelle « emmêler les fils ». Il y avait d'autres termes de métier qui venaient des marionnettes, comme « s'accrocher », qui signifie « j'ai fini de jouer dans cette pièce ». Non seulement les pas, mais aussi les mouvements de la tête, des mains, qui paraissent si artificiels, si stylisés, s'expliquent souvent si on imagine les acteurs maniés comme des poupées par des fils.

Quand des généraux arrivent successivement sur scène pour se préparer à un combat, ils font une danse très élaborée qui indiquent qu'ils préparent leur monture fougueuse. Cette danse terminée, chaque général se place au fond de la scène, le dos tourné au public, tandis que le général suivant entre en scène. De même, dans beaucoup de scènes assez longues, le personnage qui n'est pas en train de chanter ou de bouger tourne le dos au public. Cela viendrait du théâtre de marionnettes où, quand une marionnette reste longtemps sur scène immobile, on l'accroche dos au public pour permettre au marionnettiste de reposer son bras.

La musique même de l'opéra chinois actuel viendrait du théâtre de marionnettes. Dans le théâtre de la dynastie mongole, on trouve deux exemples de mélodies dont le titre indique qu'elles ont été empruntées aux marionnettes. Leur structure mélodique diffère des autres mélodies : la base est formée de vers de longueur semblable, alors que, jusqu'au XVIII[e] siècle, les parties chantées en vers de l'opéra sont basées sur un certain nombre de modèles prosodiques dont la caractéristique commune est la longueur irrègulière des vers. Or ensuite s'implanta un nouveau type de musique combinée avec une prosodie aux vers de longueur identique. Ce nouveau type prosodique viendrait du théâtre de marionnettes, qui l'aurait lui-même emprunté aux conteurs et chanteurs de ballades et l'aurait conservé jusqu'à son utilisation par l'opéra. Ceci est confirmé par le fait que l'opéra joué à la cour à la fin du XVIII[e] siècle aurait été copié sur le théâtre de marionnettes, qui avait jusque-là seul le droit de jouer dans la Cité interdite.

D'autre part, de la dynastie mongole au XVIII[e] siècle, l'opéra peut être divisé en deux groupes d'après la musique et le chant, celui du nord et celui du sud. La musique du sud, moins influencée par la musique d'Asie centrale importée en Chine à partir de la dynastie Tang, aurait conservé des caractéristiques de l'ancienne musique chinoise, en particulier l'absence de clé musicale fixe. Or c'est par l'intermédiaire du théâtre de marionnettes, qui, nous l'avons vu, utilisait cette ancienne musique, que la musique d'opéra du sud aurait repris de nombreux éléments de la musique traditionnelle telle qu'elle avait été modifiée par les airs populaires.

Sun Kaidi croyait avoir trouvé l'origine de l'opéra et de tous ses traits dans le théâtre de marionnettes et, comme toujours, d'autres savants attaquèrent cette explication trop monolithe en allant dans le sens contraire et en déniant presque toute influence du théâtre de marionnettes sur l'opéra. Ren Erbei, qui a publié une longue étude pour montrer qu'il existait déjà sous la dynastie Tang un théâtre chinois très élaboré, et Zhou Yibai, l'historien du théâtre chinois, pensent que l'opéra est issu des danses de la dynastie Tang et des scénettes de la dynastie Song. Leurs arguments pour attaquer Sun Kaidi sont les suivants. Il n'y a que deux mélodies dans l'opéra qui viennent incontestablement du théâtre de marionnettes, et ces deux mélodies sont elles-mêmes reprises des chansons humoristiques des Tang et ne sont pas une création du théâtre de marion-

nettes. De plus, presque tous les anciens chants de l'opéra comportent une prosodie aux vers irréguliers, alors que les parties chantées de l'ancien théâtre de marionnettes, si on extrapole à partir des deux seuls exemples connus, comprenaient des vers de longueur égale; ils appartiennent donc à des systèmes entièrement différents. Ce n'est qu'au XVIII[e] siècle que l'opéra adopta une prosodie aux vers de longueur identique et ceci vient de styles musicaux populaires et non du théâtre de marionnettes. Le fait pour un personnage qui entre en scène d'annoncer ses nom et qualités vient des danses Tang et Song et il fut repris à la fois par l'opéra et le théâtre de marionnettes, sans qu'on puisse parler d'influence réciproque. Dans les opéras de la dynastie mongole certes, un seul personnage chantait au cours de chaque acte; mais ceci vient directement des conteurs, car il y avait un seul récitant. Les chants dialogués postérieurs ont leur origine dans les chansons populaires, qui contiennent des parties dialoguées ou des chants en solo repris par l'ensemble de l'auditoire. Il n'y a donc dans le chant aucune influence du théâtre de marionnettes. Quant aux visages peints, ils viendraient des danses masquées des dynasties Tang et Song. Les marionnettes, par la sculpture différente des visages, pouvaient facilement différencier les personnages. Ce sont au contraire les acteurs qui ne peuvent que recourir à ce procédé et qui l'ont emprunté aux danses masquées, et le théâtre de marionnettes aurait ici copié celui des acteurs.

Certains termes techniques de l'opéra viennent en effet des marionnettistes, mais parce que marionnettistes et acteurs appartenaient au groupe social des bateleurs ambulants, et ils s'empruntaient mutuellement des termes d'argot de métier. C'est ainsi que les acteurs avaient aussi des expressions qui venaient de la danse et même des astrologues. Imiter un personnage sans y réussir se disait « battre les Trigrammes », et un livret était appelé « Récit complet », expression qui vient des conteurs. Quant aux geste, si un acteur lève le pied vers l'avant, puis plie le genou en écartant la jambe vers la droite, c'est simplement parce qu'il doit soulever sa longue robe et qu'il porte des cothurnes à semelle très haute. Un jeune guerrier ou un brigand, qui ne portent pas cette longue robe brodée ni ces cothurnes, ne font pas ces mouvements avec le pied. Quant aux autres mouvements, ils sont exagérés simplement parce qu'on jouait jadis en plein air avec un éclairage déficient, et il fallait être vu même du public éloigné. Enfin en ce qui concerne la musique, le théâtre de marionnettes ne fait que reprendre les mélodies des opéras populaires assez simples de la région. Par exemple à Pékin, le théâtre de marionnettes et d'ombres utilisent la musique de la province du Hebei et non celle de l'opéra de Pékin.

Zhou Yibai ne voit que deux emprunts faits par l'opéra au théâtre de marionnettes : une pièce humoristique de l'opéra de la province du Sichuan copie les marionnettes à fils et, dans une pièce de celui du Hubei, il y a un intermède comique où deux veilleurs qui parcourent la ville la nuit en frappant les veilles sur un gong et en entrechoquant deux blocs de bois imitent pour se distraire les silhouettes du théâtre d'ombres. Il se tiennent de profil en agitant seulement les bras et imitent le chant du théâtre d'ombres. Ils chantent : « Pressons notre cheval à monter l'escalier ». comme quelqu'un leur rétorque qu'un cheval ne saurait monter un escalier, ils répondent : « Dans le théâtre d'ombres, c'est comme ça, les hommes peuvent s'élancer dans l'atmosphère et les chevaux avancer sur les nuages ».

La seule concession que Zhou Yibai fasse à Sun Kaidi est que, les pièces mythologiques formant le répertoire principal du théâtre de marionnettes, celui-ci a sûrement influencé l'opéra pour la mise en scène des pièces au thème fantastique.

Un autre savant, Qi Rushan, ne dit pas que l'opéra viendrait du théâtre de marionnettes, mais que l'opéra de la province de Hubei, qui a ensuite servi de base à l'opéra de Pékin au nord et à celui de Canton au sud et qui s'est répandu à travers presque toute la Chine, serait issu du théâtre d'ombres de la province du Shenxi. Celui-ci serait passé dans la province du Sichuan et en suivant la vallée de la rivière Huai, aurait gagné Wuhan, la principale ville du Hubei.

Quelles sont les preuves de cette théorie ? Jusque-là, l'opéra ne comportait pas de scènes de combat et s'il y en avait dans un petit nombre de pièces il s'agissait sûrement de scènes brèves et non de ballets que l'on peut voir maintenant dans l'opéra de Pékin. Or le théâtre d'ombres, qui depuis la dynastie Song se spécialisait dans les histoires tirées des Trois Royaumes, a dû apporter cet élément, puisque les combats y occupent la place principale. Si la représentation des combats vient du théâtre d'ombres, qui jouait les Trois Royaumes, ceci expliquerait que dans l'opéra toutes les scènes de combat, même celles de pièces se passant à des époques bien postérieures, copient les descriptions des Trois Royaumes.

D'autre part la différenciation entre les voix et les mélodies d'après les types de personnages est semblable par exemple entre l'opéra de Pékin et le théâtre d'ombres du Shenxi; les modulations d'une même syllabe sur plusieurs notes s'y ressemblent également.

Mais cet opéra du Hubei copié sur le théâtre d'ombres a dû vite emprunter des airs à d'autres opéras locaux et aux opéras anciens pour se développer car le théâtre d'ombres ne comporte que des mouvements et des gestes assez simples. Ceci expliquerait pourquoi l'opéra de Pékin, qui en est issu, est très composite.

On retrouverait enfin dans l'origine du nom de ce nouveau style musical propre à l'opéra du Hubei la trace de son origine. Il s'appelle *pihuang* ce qui signifie d'après les musiciens du nord-ouest de la Chine le style musical *erhuang* du théâtre d'ombres, c'est une abréviation pour *piying erhuang* ou *erhuang* du théâtre d'ombres. Les lettrés en donnent une autre interprétation : *pihuang* serait l'abréviation de *xipi* et *erhuang*, noms des deux principaux types de cette musique. Mais

xipi est un terme plus tardif que *pihuang :* avant, on ne disait pas *xipi,* mais *bangzi.* On voit donc mal comment *pihuang* peut s'expliquer par un nom qui lui est postérieur. Les lettrés d'ailleurs donnent tous des explications différentes sur les noms de ces styles musicaux et les artistes n'ont pas forcément tort parce qu'ils ne s'appuient pas sur des textes.

Que conclure de tous ces arguments contradictoires ? Rien, sinon que grâce à ce problème, les savants modernes ont été amenés à s'intéresser au théâtre de marionnettes. Mais aucun d'eux n'est vraiment convaincant et on semble s'être enferré dans un problème d'antériorité de l'opéra ou du théâtre de marionnettes qui ressemble étrangement à celui de l'antériorité de l'œuf sur la poule ou de la poule sur l'œuf. Pas plus qu'il n'est possible d'affirmer que le théâtre de marionnettes vient du rituel des *fangxiangshi* ou de l'Inde, on ne peut donner une interprétation prouvée de l'origine de l'opéra, et ceci pour la même raison : les documents anciens sont trop vagues et trop peu nombreux. Les artistes ne nous ont laissé aucun témoignage et les lettrés n'ont donné que des renseignements morcelés sur un genre populaire que la plupart méprisaient.

En revanche, si on laisse de côté sa conclusion, Sun Kaidi a eu le mérite de montrer des liens indéniables entre l'opéra et le théâtre de marionnettes. Mais les influences sont allées dans les deux sens. Le théâtre de marionnettes a copié beaucoup d'éléments de l'opéra, il a adapté des pièces montées pour l'opéra et lui a emprunté de nombreuses mélodies. D'autre part, l'opéra, qui a toujours conservé comme l'un de ses principes une stylisation de tous les gestes, a vu, dans ce qui était une nécessité pour les marionnettes, un ressort essentiel de son art. Les spectacles de marionnettes ont suggéré, sinon l'imitation d'un geste précis, du moins une déformation des gestes réels, et cette influence en profondeur a eu lieu tout au long de l'histoire, pas seulement à l'origine de l'opéra.

Ce qui est important, ce n'est pas tant de montrer que l'opéra a fait tel ou tel emprunt de détail au théâtre de marionnettes, mais que les Chinois ont compris que le théâtre n'avait pas pour but de copier la réalité, mais de créer, à partir de la réalité, un style théâtral. Pour cela le théâtre de marionnettes a dû être un rappel constant que le charme d'un genre théâtral tient à cette stylisation. Si le but était de copier la réalité, les acteurs auraient remplacé avantageusement les marionnettes. Si celles-ci ont continué à attirer le public, c'est justement parce qu'elles ne pouvaient pas imiter les hommes, mais seulement donner un certain équivalent de la réalité humaine. Le théâtre de marionnettes a dû aider les acteurs, qui n'appelaient sans doute pas pour rien « maîtres » les marionnettistes, parce qu'il leur rappelait toujours le principe où résidait le mérite de leur art. C'est la même chose au Japon. Le Kabuki, comme l'opéra chinois, comprend toute une stylisation de gestes, et les acteurs du Kabuki disent que si le Bunraku, le théâtre de marionnettes le plus élaboré au Japon, disparaissait, le mort du Kabuki s'ensuivrait, car le théâtre de marionnettes est la meilleure école pour un artiste du Kabuki. Et si l'opéra cantonais moderne se rapproche du théâtre réaliste occidental et perd cette stylisation propre à l'opéra chinois, c'est peut-être justement parce que le théâtre de marionnettes se meurt et que les occasions de le voir sont maintenant devenues très rares. Peu importe lequel fut antérieur à l'autre, l'opéra chinois et le théâtre de marionnettes sont entre eux, pour reprendre une expression chinoise, ce que les lèvres sont aux dents; celles-ci auraient froid si elles perdaient les lèvres qui les protègent.

Analyse d'une pièce : le Serpent blanc

La légende du Serpent blanc remonterait à la dynastie Tang (VIIe-IXe siècles). On conserve, datant déjà de cette époque, une histoire d'une intrigue amoureuse entre un homme et un serpent qui a pris la forme d'une jolie femme. Le thème se rattache à celui, très répandu dans la littérature chinoise, d'esprits animaux en particulier renards et belettes qui ont tellement cultivé leur force vitale qu'ils sont capables de s'incarner sous forme humaine et qui viennent séduire un homme pour lui voler sa vitalité.

Mais cette légende a peut-être une origine étrangère, dont la popularité aurait été favorisée justement par l'existence en Chine d'histoires de ce genre. Elle vient probablement de l'Asie du sud-est, où le serpent est un des personnages importants du folklore. Elle ressemble étrangement en particulier au mythe sur l'origine d'une famille royale du royaume de Pégu situé dans l'actuelle Birmanie; et ce n'est peut-être pas un hasard si la version chinoise dit que le Serpent blanc, avant de venir à Hangzhou, vivait dans une grotte du Sichuan, aux confins sud-ouest de la Chine.

Sous la dynastie Song (X^{re}-XII^{re} siècles), on a une nouvelle dans le style des conteurs, qui fixe déjà le canevas de l'intrigue, en particulier le lien avec le lac de l'Ouest à Hangzhou, mais la compagne du Serpent blanc est une poule noire et non un serpent, et le Serpent blanc y apparaît comme un monstre dangereux. Dans une version ultérieure, adaptée par Feng Menglong, on a les principaux épisodes de l'histoire telle qu'elle passera dans le théâtre. La principale transformation, à part le fait qu'il s'agit maintenant de deux serpents, est dans le caractère du Serpent blanc : la dame-Serpent blanc devient un personnage sympathique. Même si elle commet des actes répréhensibles du point de vue des lois humaines, comme de voler ou de répandre une épidémie, elle agit par dévotion amoureuse à son mari. Elle risque deux fois sa vie pour le sauver. L'histoire deviendra un modèle où un animal donne une leçon de fidélité amoureuse aux humains. On comprend alors pourquoi Lu Xun, le célèbre écrivain moderne chinois, a écrit un essai pour fêter l'écroulement de la pagode qui retenait prisonnière le Serpent blanc : quand, pendant son enfance, sa grand'mère lui racontait cette histoire, il se sentait du côté de cette femme serpent qui finit prisonnière parce qu'un bonze la punit d'avoir aimé un humain.

Plusieurs interprétations ont été données de cette légende. On la considère d'habitude simplement comme une merveilleuse histoire d'amour qui finit tragiquement parce que le monde humain et le monde des esprits ne peuvent pas se mêler impunément et parce que le héros ne fait pas assez confiance au Serpent blanc malgré ses preuves d'amour. L'interprétation des critiques chinois après 1949 est que le bonze Fahai représente les règles féodales qui empêchaient les époux de se choisir librement, et le Serpent blanc les aspirations vers le mariage d'amour; comme les bons doivent toujours l'emporter d'après le romantisme socialiste, la pagode s'écroule à la fin de la pièce dans la version moderne. Une autre interprétation plus curieuse est que l'histoire serait une allusion à deux formes de bouddhisme : Fahai représenterait le bouddhisme rituel avec ses règles, tandis que le Serpent blanc, qui suit sa nature et qui rejette toute règle, représenterait le bouddhisme chan (ou zen suivant l'appellation japonaise).

A partir du XVIIIe siècle, cette légende fut très souvent adaptée au théâtre par de nombreux opéras locaux. C'est devenu une des pièces les plus célèbres de presque tous les répertoires. La dernière version a été écrite par le dramaturge moderne Tian Han pour l'opéra de Pékin. Il y a évidemment des variantes de détail et je donne ici l'analyse de la version jouée par le théâtre de marionnettes cantonais. J'ai mis entre parenthèses le nom des airs et mélodies qui accompagnent le chant ou les mouvements.

Scène I. Xu Xian, le héros apparaît d'abord sur scène. Il est chez lui et commence par chanter (*zhongban*) un poème humoristique pour dire qu'il n'y a jamais de bonne saison pour étudier :

Le printemps n'est pas une saison pour étudier
Pendant les longs jours d'été, la torpeur vous gagne,
On a à peine le temps de dire « l'automne arrive » que l'hiver est déjà là,
Et il faut alors ranger ses livres pour fêter le Nouvel An.

Après avoir dit ses nom et qualités, il exprime son ennui, il aimerait sortir et il chante (*gunhua*) qu'il voudrait aller au bord du lac de l'Ouest se promener. Il

interrompt son chant pour faire le geste de sortir de chez lui puis, après avoir fini ce passage chanté, il s'en va vers le lac de l'ouest (*changlogu*). Il sort.

Scène 2. Un serpent blanc et un serpent noir (il s'agit d'accessoires), traversent la scène (*kaibian yinlo*), rentrent dans les coulisses et, de là, deux voix féminines chantent à l'unisson (*shigongban*) qu'elles se sont transformées en femmes. Les deux serpents réapparaîssent sous forme de deux jolies filles (*kaibian*) en chantant qu'elles sont maintenant devenues des êtres humains. Elles font quelques pas pour se placer en vis-à-vis au milieu de la scène présente successivement; puis le Serpent bleu suggère une promenade au bord du lac de l'Ouest, le Serpent blanc acquiesce et chante (*gunhua*) pour demander à sa compagne de montrer le chemin. Toutes deux font le geste de sortir de chez elles et avant qu'elles se dirigent vers les coulisses, Serpent blanc chante (*gunhua*) qu'elles s'en vont vers le lac de l'Ouest.

On remarquera que les paroles importantes pour suivre l'intrigue sont parlées, tandis que les passages chantés, souvent difficiles à comprendre, sont là pour leur valeur esthétique et d'un contenu souvent superflu ou répétitif. C'est pourquoi une simple traduction du livret, sauf peut-être dans la version de Tian Han, est souvent décevante. Dans le théâtre de marionnettes cantonais, il n'existe d'ailleurs pas de livret, la transmission est purement orale.

Scène 3. Le Dieu du Tonnerre, Lei Gong, apparaît *(kaibian)* et fait des mouvements de danse *(leisheng)* rythmés par le grand tambour qui imite le bruit du tonnerre, pour indiquer qu'il cherche partout les deux serpents qui ont envahi le monde humain.

Scène 4. Xu Xian traverse la scène. Il est en train de se promener au bord du lac *(xiaoqu,* air d'une chanson populaire cantonaise jouée par la flûte*)*. Puis Serpent blanc et sa compagne apparaîssent (sur l'air d'une autre chanson cantonaise). Serpent blanc chante *(gunhua)* pour annoncer l'orage, elle regarde le ciel (bruit du tonnerre). Le Dieu du Tonnerre sort et s'élance à la poursuite de deux jeunes filles (bruit du tonnerre) et les chasse vers les coulisses.

Xiu Xian réapparaît *(changlogu)* et déclare qu'il pleut. (Certaines réflexions peuvent apparaître naïves ou superflues, mais il faut se rappeler qu'il n'y a ni décor, ni effets scéniques et que seuls les gestes et paroles des personnages peuvent indiquer ce qui se passe.) Il ouvre le parapluie qu'il tient sous le bras *(kaibian)* et marche vers le milieu de la scène (bruit du tonnerre). Les deux jeunes filles reviennent, toujours poursuivies par le Dieu du Tonnerre. Elles tournent autour de Xiu Xian et se cachent derrière lui. Le Dieu du Tonnerre fait quelques gestes pour les saisir, mais s'arrête, impuissant devant Xu Xian, et sort (bruit du tonnerre). Pour comprendre la scène, il faut savoir que Xu Xian ne voit pas le Dieu du Tonnerre, qui est une divinité, et que celui-ci, bien qu'il soit chargé d'arrêter les monstres, ne peut rien contre Xu Xian, qui est protégé par l'Etoile de la Littérature, car arrêter sa future femme serait aller contre sa destinée, qui est de donner naissance à un lauréat reçu premier aux examens impériaux.

Les deux jeunes filles regardent à la dérobée de derrière Xu Xian *(kaibian)* pour voir si le Dieu du Tonnerre est bien parti. Xu Xian leur dit qu'elles ne devraient pas se cacher derrière lui, que c'est contraire aux bonnes manières, mais elles répondent qu'elles ont peur du tonnerre. Elles se placent de part et d'autre de lui et chacune essaie de lui arracher son parapluie. Commence alors tout un dialogue chanté (entièrement en *xipi*), où Serpent blanc chante qu'elle s'empare du parapluie, Xu Xian lui demande de le lui rendre et le tire vers lui, puis le reprend à Serpent bleu quand celle-ci le lui arrache. Le retour du beau temps est marqué par la mélodie *kaibian*. Le dialogue chanté reprend : Xiu Xian reproche leur conduite aux deux jeunes filles. Celles-ci s'excusent et se présentent. Serpent blanc invoque l'excuse qu'elles habitent au loin pour demander à Xiu Xian de les loger pour la nuit, car il se fait tard. Xiu Xian acquiesce et tous trois sortent ensemble.

Scène 5. Xu Xian sort des coulisses, mais en fait il est supposé être dans sa chambre quand la scène commence. (Puisqu'il n'y a pas de lever et baisser de rideau, on distingue deux sortes d'entrées : celles où le personnage vient vraiment de l'extérieur d'après l'intrigue de la pièce, et celle où il entre sur scène pour prendre place là où il est supposé être déjà quand la scène commence.) Il chante *(gunhua)* qu'il a pris froid la veille au bord du lac; puis, après s'être assis au milieu de la scène, il poursuit en disant qu'il a été terrifié par l'audace des deux jeunes filles.

Serpent blanc apparaît en portant une tasse de thé (*xiangsiwan,* morceau joué par le petit gong); puis étant supposée être à l'extérieur de la porte que ferme la chambre de Xu Xian, elle chante *(gunhua)* qu'elle l'adore et qu'elle voudrait s'unir à lui. Elle fait le geste de frapper à la porte. Xu Xian chante *(erwang manban)* pour exprimer son étonnement que quelqu'un vienne le trouver. Il demande qui c'est; elle répond qui elle est; il lui dit de partir; mais, comme elle insiste, il lui ouvre et elle entre. Il chante (*gunhua,* et les autres passages chantés de la scène sont en *gunhua)* pour l'inviter à s'asseoir et lui demande pourquoi elle est venue. Elle lui répond qu'elle est venue pour s'offrir à lui, mais il refuse bien qu'elle insiste. Elle chante alors : vous m'avez sauvé la vie et donné un abri, je veux répondre à votre bonté en vous offrant mon corps. Mais Xu Xian chante son refus. Elle se demande, toujours en chantant, que faire pour venir à bout de son entêtement et se décide à employer une fumée magique qui lui fera perdre l'esprit. Elle fait le geste de souffler sur lui une poudre et il chancelle en se frottant les yeux *(kaibian)*. Elle chante qu'elle veut l'emmener sur son lit et lui-même, complètement ensorcelé, chante qu'il l'invite à se glisser derrière le rideau du lit pour passer une nuit d'amour. Ils sortent.

Scène 6. Un bonze, Fahai, apparaît. Il chante *(gunhua)* qu'il a abandonné le monde voici bien des années pour entrer au monastère du Mont d'or. Puis il se présente au public. Xu Xian entre et chante *(gunhua)* qu'il a quitté sa femme pour se promener par cette belle journée et qu'entendant la cloche d'un monastère, il vient le visiter et prier le Bouddha pour qu'il lui accorde un fils. Il fait le mouvement d'entrer dans le temple, de s'incliner devant les statues des divinités; puis, apercevant Fahai, s'incline devant lui et le salue. Fahai lui répond par la formule bouddhique *Amitofu,* puis tous deux se présentent l'un à l'autre. Fahai l'invite à s'asseoir et scrute son visage *(didizhang)*. Ils décrivent un cercle et Xu Xian, tout surpris, se demande pourquoi il le regarde avec tant d'insistance. Le bonze lui dit que son visage montre qu'il est ensorcelé et que sa femme n'est pas un être humain. Comme Xu Xian ne le croit pas, il lui dit de lui faire boire de l'alcool le lendemain pour la fête du cinquième jour du cinquième mois lunaire et il lui remet une poudre soufrée à mêler à la boisson, qui obligera sa femme à révéler sa véritable forme. Xu Xian répond qu'il essaiera pour montrer au bonze qu'il ment. Il sort.

Scène 7. Serpent blanc apparaît et chante *(gunhua)* qu'elle est seule, que son mari est sorti et qu'elle s'ennuie de lui. Serpent bleu, sa compagne, vient la rejoindre et la console. Xu Xian entre; il chante *(gunhua)* qu'il revient du monastère et qu'il veut essayer de faire boire sa femme pour l'éprouver. Il fait le geste de franchir le seuil de sa maison. Serpent blanc l'accueille, le fait asseoir et lui demande comment s'est passée son excursion. Xu Xian s'excuse de revenir si tard et demande à Serpent bleu de préparer un dîner avec du vin pour célébrer la fête. Celle-ci obéit et Xu Xian chante *(gunhua)* pour inviter sa femme à boire. Il verse ensuite discrètement la poudre dans sa tasse et l'invite à boire de nouveau. Serpent blanc boit, mais elle se sent vaciller. Xu Xian appelle Serpent bleu pour qu'elle la raccompagne dans sa chambre. Toutes deux sortent et Xu Xian, avant de les rejoindre, dit qu'il va dans la chambre vérifier les paroles du bonze.

Scène 8. Serpent blanc apparaît, soutenue par Serpent bleu *(changlogu)*. Celle-ci dit qu'elle va préparer du thé et lève le rideau du lit pour faire allonger Serpent blanc. (Pour cette scène, on a placé un des rares accessoires d'une troupe : un rideau brodé accroché à une barre et ouvert au milieu, qui représente ici le rideau qui fermait les lits chinois, mais qui peut aussi représenter une tente dans les scènes militaires). Elles disparaissent donc toutes les deux *(bubujiao)*. Xu Xian entre (même air), soulève le rideau, un serpent surgit alors vers lui, il s'évanouit *(kaibian)*. Serpent bleu revient et, voyant Xu Xian évanoui, va chercher Serpent blanc *(chongtou)* et lui dit que son mari a eu si peur que sa vie est en danger. Tandis que Serpent bleu porte Xu Xian vers le lit, Serpent blanc lui confie son mari et dit qu'elle va sur la montagne du Vieillard de l'Etoile du sud, voler la plante magique qui pourra sauver Xu Xian. Elle sort.

Scène 9. Le Vieillard de l'Etoile du sud entre *(dayin)*, il se présente, puis, arrivé au milieu de la scène, dit qu'il a lu un présage : Serpent blanc va venir voler sa plante magique. Il appelle la Grue blanche pour qu'elle garde l'entrée de la montagne. La Grue blanche arrive *(pixingtou)*, fait des pas de danse pour montrer sa valeur guerrière et se présente en disant qu'elle est convoquée par son maître à la terrasse des lotus. Elle s'incline devant le Vieillard de l'Etoile du sud, qui l'invite à s'asseoir et lui donne l'ordre de garder l'entrée de la montagne. La Grue blanche acquiesce et sort. Le Vieillard dit qu'il va retourner dans sa grotte pour attendre les nouvelles. Il sort.

Scène 10. La Grue blanche sort et fait des mouvements de danse avec son épée *(wugengtou)*. Elle chante *(erwang)* qu'elle a reçu l'ordre de garder la montagne, puis *(gunhua)* qu'elle monte sur les nuages pour se rendre à l'entrée sud.

Serpent blanc apparaît, fait aussi des mouvements de danse avec son épée *(leileigu)* et chante qu'elle vient s'emparer de la plante magique pour sauver son mari *(erwang)* et qu'elle doit se dépêcher *(gunhua)*. La Grue blanche s'approche d'elle *(leileigu)* et chante qu'un esprit malfaisant est arrivé *(gunhua)*. Elle lui demande qui elle est. Serpent blanc lui répond qu'elle a besoin d'une plante magique pour sauver son mari. La Grue blanche la lui refuse et lui enjoint de partir. Après un échange de mots durs, elles se battent *(jijifeng)*; la Grue sort et revient par l'autre entrée de scène, toujours poursuivie par le Serpent blanc. Elle se dit que celle-ci est très forte et très terrible. Elles se battent de nouveau *(shuangjiadan)* et Serpent blanc poursuit la Grue tout autour de la scène *(kaibian)*. La Grue utilise alors la chaîne spéciale pour entraver les esprits et tire Serpent blanc enchaînée en décrivant un cercle *(dijin)* puis appelle le Vieillard de l'Etoile du sud. Celui-ci apparaît *(leileigu)* et reproche (*gunhua,* et le même air est utilisé tout au long du dialogue qui suit) à Serpent blanc de créer des désordres sur terre. Celle-ci lui répond qu'elle a besoin de la plante magique et la lui demande. Le Vieillard refuse d'abord, mais, comme elle le supplie, il accepte, car Xu Xian est sous le signe de l'Etoile de la Littérature, dont la position présente montre qu'il est en danger. La Grue blanche remet la plante magique à Serpent blanc, qui rit trois fois *(san xiao)* et sort après avoir remercié le Vieillard *(didishang)*. Celui-ci dit qu'il va retourner méditer dans sa grotte et sort.

Scène 11. Serpent bleu apparaît et chante qu'elle prend soin de Xu Xian, qui n'a toujours pas repris conscience *(gunhua)*. Serpent blanc arrive en chantant *(gunhua)* qu'elle se dépêche de rentrer pour sauver son mari. Elle décrit un cercle rapide sur scène et franchit le seuil de sa maison. Pendant la longue séance de mime qui suit, les instruments à percussion jouent le morceau *buzi.* Serpent blanc dit à sa compagne d'aller chercher de l'eau, elle mâche la plante magique et la crache dans la tasse d'eau, s'avance vers Xu Xian, qui est allongé, et le relève, aidée par Serpent bleu. Elle approche la tasse de ses lèvres, mais Xu Xian vomit. Serpent blanc

s'écarte du lit et exprime par ses gestes que Xu Xian n'est pas en état de boire et qu'elle doit trouver un autre moyen de lui faire absorber le médicament. Elle prend un autre bol d'eau, se rince la bouche, puis prend la tasse qui contient la plante magique, en boit une gorgée, relève la tête de Xu Xian, ouvre sa bouche avec son autre main et fait passer le liquide de bouche à bouche en plusieurs fois. Elle laisse reposer Xu Xian, abaisse le rideau du lit et chante *(Kuaiban)* qu'elle le supplie de s'éveiller de son coma. Xu Xian lève le rideau du lit et en voyant sa femme crie « le monstre ! ». Celle-ci le rassure et essaye de le persuader que le serpent qu'il prétend avoir vu n'était qu'une vision.

Xu Xian dit qu'il voudrait prendre l'air et marcher un peu. Serpent blanc lui dit de ne pas rester trop longtemps absent. Il chante *(gunhua)* pour prendre congé et sort. Serpent blanc demande à sa compagne de le suivre discrètement et elle-même se retire dans sa chambre.

Scène 12. Xu Xian apparaît; il chante *(gunhua)* qu'il se dirige vers le monastère du Mont d'or pour voir le bonze. Il rentre dans le monastère *(changlogu)* et dans sa hâte, bouscule Fahai *(didishang)*. Celui-ci s'étonne de sa venue, car son visage montre qu'il n'est plus sous le coup de l'enchantement. Xu Xian lui dit que sa femme est un monstre et qu'il veut devenir bonze. Fahai essaie d'abord de l'en dissuader, mais devant sa détermination accepte de le tonsurer et de le prendre comme disciple. Tous deux sortent de scène pour indiquer qu'ils entrent à l'intérieur du monastère.

Scène 13. Serpent bleu apparaît. Elle décrit un cercle pour indiquer qu'elle se dépêche de rentrer *(shuibolang)* avertir Serpent blanc que Xu Xian est devenu bonze. Elle appelle Serpent blanc qui sort des coulisses *(Kuaidijin)* et elle lui explique ce qui s'est passé. Toutes deux décident d'aller trouver Fahai pour reprendre Xu Xian. Elles sortent.

Scène 14. Fahai entre en chantant un soutra *(gunhua)*. Serpent blanc et sa compagne arrivent et chantent qu'elles se dépêchent de se rendre au monastère du Mont d'or. Elles décrivent un cercle qui exprime le trajet qu'elles font et entrent au monastère *(changlogu)*, vont trouver Fahai *(zhichui)*, le saluent et Serpent blanc demande si c'est vrai que son mari est devenu bonze et réside au monastère. Fahai l'admet et, malgré la requête de Serpent blanc, lui enjoint de retourner dans la grotte où elle vivait sous la forme d'un serpent. Serpent blanc lui rétorque qu'elle n'a pas peur de ses pouvoirs et de son bol magique et ils se battent *(kaibian)*. Serpent blanc envoie de la fumée, mais Fahai utilise son bol magique et les deux femmes doivent s'enfuir. Fahai leur dit qu'elles ont de la chance cette fois de s'en tirer à si bon compte, et il appelle un jeune moine qui le raccompagne à l'intérieur.

Scène 15. Serpent blanc et Serpent bleu apparaissent *(shuibolang)*. Comme elles ne peuvent l'emporter contre Fahai, Serpent blanc propose d'aller trouver le Roi-Dragon des mers de l'est pour lui demander son aide. Après un tour sur scène, elles sont supposées arriver devant la mer. Serpent blanc suggère de couper des arbres et de construire un radeau. Elles fabriquent le radeau *(yanwanlo)* puis montent dessus et partent sur la mer *(dangzhou)*.

Scène 16. Un poisson, une tortue, une écrevisse et un crabe apparaissent. (Ce sont des marionnettes portant chacune un chapeau qui a la forme de l'animal qu'elles représentent). Ils disent ensemble que c'est aujourd'hui l'anniversaire du Roi-Dragon des mers de l'est et qu'ils sont en route pour aller lui porter des cadeaux et lui présenter leurs voeux *(shuaipai)*. Ils sortent.

Scène 17. Le Roi-Dragon apparaît *(dianjiangchun)*. Il se présente et ajoute qu'il attend des invités qui vont venir lui souhaiter son anniversaire. Il donne l'ordre de préparer un banquet. Le poisson, l'écrevisse, la tortue et le crabe arrivent *(shuaipai)* et ils disent ensemble qu'ils arrivent chez le Roi-Dragon. Comme celui-ci leur demande le but de leur visite, ils disent qu'ils viennent lui présenter leurs vœux et ils s'inclinent *(zhuaipai)* avant d'être invités à s'asseoir.

Un messager arrive en courant *(chongtou)* et annonce l'arrivée de Serpent blanc. Le Roi-Dragon donne l'ordre de la faire entrer. Les deux jeunes filles entrent *(didizhang)*, elles chantent *(gunhua)* qu'elles sont arrivées chez le Roi-Dragon et elles pénètrent dans le palais. Le Roi-Dragon leur demande ce qui les amène. Serpent blanc raconte son histoire et prie le Roi-Dragon de lui prêter ses eaux pour inonder le monastère de Fahai. Le Roi-Dragon commence par refuser, car c'est une violation des règles célestes, mais il accepte quand Serpent blanc dit qu'elle restera à genoux devant lui tant qu'il ne cèdera pas. Le Roi-Dragon donne l'ordre à ses gardes d'inonder le monastère du Mont d'or et de passer les troupes en revue pour l'attaque du lendemain : les animaux aquatiques font la danse *zounanshe (yanwanlo)* puis se rangent sur deux lignes. Serpent blanc rit *(sanxiao)*. Ils sortent tous.

Scène 18. Un jeune bonze apparaît *(chongtou)* et dit qu'une inondation arrive. Il en fait rapport à Fahai qui le rejoint. Celui-ci pense que c'est un stratagème de Serpent blanc. Il enlève sa cape, la donne au jeune bonze et lui dit de l'étaler devant l'entrée du monastère pour le protéger. Ils sortent.

Scène 19. Le jeune bonze arrive, étend la cape devant lui et s'endort en attendant l'inondation. Serpent blanc, Serpent bleu et les animaux aquatiques, agitant chacun un drapeau rouge, arrivent. Ils décrivent un cercle tandis que Serpent blanc rit, et ils sortent. Après leur départ, le jeune bonze s'essuie les yeux et se réveille. Voyant que les eaux se sont écartées, il crie au miracle et sort.

Scène 20. Le jeune bonze réapparaît et appelle Fahai pour lui annoncer que l'inondation est finie. Fahai s'emporte contre Serpent blanc qui vient harasser le monde humain, et décide de s'en emparer. Il donne l'ordre de faire les préparatifs pour une cérémonie religieuse et sort. Un bonze vient préparer l'autel *(buzi)* et invite Fahai à revenir. Celui-ci monte à l'autel *(xibi)*,



Quatre généraux célestes soumettent Serpent Blanc. Marionnettes à tige cantonaises (Cl. D. Rolland)

allume de l'encens, lit des soutras et appelle les généraux célestes. Le premier général céleste apparaît (*shouban*, joué par une sorte de hautbois) et dit : « la fumée de l'encens m'apporte un message dans le ciel, me voici ». Les trois autres généraux arrivent successivement et répètent *(gunhua)* cette même phrase mais en la chantant au lieu de la réciter. Fahai chante *(gunhua)* pour leur demander d'arrêter le montre qui trouble le monde humain. Les généraux promettent de lui tendre une embûche et sortent. Fahai sort à leur suite en disant qu'il retourne à sa salle de méditation.

Scène 21. Serpent blanc entre en courant *(shouban* joué par le hautbois *da di)*, elle dit que Fahai lui a préparé une embûche à laquelle elle a cette fois peu d'espoir d'échapper. Le premier général céleste arrive *(changlougu)*, l'arrête et veut la frapper de son arme. Ils se battent; Serpent blanc, vaincue et tremblante, se réfugie dans un coin et décide de s'échapper vers le sud *(shasimen)*. Mais elle tombe sur le second général qui l'arrête à son tour en levant son arme, un parapluie magique; ils se battent *(jijifeng)*. Serpent blanc, de nouveau battue, veut s'enfuir vers l'ouest, mais le troisième général céleste survient *(changlogu)* et la menace de son luth, *pipa*. Elle veut s'échapper à l'est *(shasimen)* mais, là aussi, elle tombe sur un général céleste. Elle essaie alors de s'enfuir en chevauchant les nuages *(gunhua)* mais les quatre généraux célestes se lancent à sa poursuite et lancent contre elle la corde magique qui lie les esprits. Serpent blanc enchaînée est emmenée autour de la scène *(dijin)* et les généraux célestes appellent Fahai. Celui-ci reproche *(gunhua)* à Serpent blanc d'avoir créé des désordres dans le monde et lui dit qu'elle devrait être condamnée à descendre aux Enfers, mais comme elle attend un fils qui sera sous le signe de l'Etoile de la Littérature, elle aura un répit; elle sera emmenée au Pont Coupé sur le bord du lac de l'Ouest à Hangzhou pour retrouver son mari, mais après avoir donné naissance à son enfant, elle sera enfermée pour toujours sous la pagode Leifeng. Le Dieu du Tonnerre vient emmener Serpent blanc. Fahai appelle Xu Xian et lui dit d'aller rejoindre sa femme à Hangzhou et de prendre soin de son fils quand sa femme sera prisonnière de la pagode. Fahai, resté seul sur scène, dit, avant de sortir, qu'il va retourner à ses méditations.

Scène 22. Le Dieu du Tonnerre amène Serpent blanc au Pont Coupé *(shouban* joué par le hautbois *dadi)*. Tandis qu'ils décrivent un cercle sur scène, elle reprend les paroles de Fahai qui scellent son destin et exprime son espoir de revoir son mari *(gunhua)*. Xu Xian entre en chantant qu'il vient rencontrer sa femme *(gunhua)*.

Quand ils se voient, ils tombent dans les bras l'un de l'autre *(xiangsi)*. Elle chante qu'elle sent quelque chose remuer dans son ventre et que le temps de la naissance doit être arrivé. Elle sort et on entend un vagissement de bébé dans les coulisses. Xu Xian dit qu'il va la rejoindre et revient presque aussitôt en tenant l'enfant dans ses bras (il s'agit d'une petite poupée) *(changlogu)*. Il dit sa joie d'avoir un fils qui continuera la lignée de sa famille. Serpent blanc revient *(shouban)* demande si c'est un garçon ou une fille et prend le bébé dans ses bras. Le Dieu du Tonnerre réapparaît et annonce que le moment de la séparation est arrivé. « Tu as violé les lois célestes, dit Xu Xian, et Fahai, sans merci, t'enferme sous une pagode. Comment pourrais-je ne pas me reprocher tes malheurs, qui sont arrivés par ma faute. — Elève notre enfant, lui répond Serpent blanc, et je reposerai en paix. » Xu Xian le lui promet. Elle réitère sa demande et s'incline devant lui en chantant ses adieux *(gunhua)* : « accepte mon salut. Je t'aime tant que te quitter est comme me séparer de mon propre cœur. » Ils s'appellent l'un l'autre et chantent ensemble *(xiangsi)* : « Si nous nous revoyons jamais, ce ne sera plus qu'en rêve. » Le Dieu du Tonnerre rappelle que le moment est arrivé et emmène Serpent blanc et sa compagne, Serpent bleu. Xu Xian, avant de sortir de scène, dit qu'il va emmener le bébé chez sa sœur pour qu'elle en prenne soin, et que lui va se faire bonze.

Scène 23. Dix-huit ans plus tard, le fils de Xu Xian et de Serpent blanc, Xu Shilin, arrive en costume de fonctionnaire avec sa suite *(shouban)*. Il chante qu'il a été reçu premier aux examens impériaux et qu'il revient dans sa ville natale pour rendre hommage à ses ancêtres. « Je suis Xu Shilin, dit-il ensuite, reçu premier aux examens impériaux. On m'a dit que ma mère avait été enfermée voici dix-huit ans sous la pagode Lei feng. Je voudrais adresser mes prières à ma mère devant la pagode. » Il répète les mêmes paroles en les chantant *(erwang liushui)* tandis qu'il décrit un cercle. Il donne ensuite l'ordre de disposer des offrandes. Un garde s'avance, obéit *(buzi)* et invite Xu Shilin à s'approcher pour prier. Xu Shilin s'agenouille et dit : « Mère, j'ai été confié à ma tante, qui m'a élevé. Maintenant que j'ai été reçu premier aux examens impériaux, je viens ici vous rendre visite. Pourquoi ne répondez-vous pas à mon appel ? » Il s'évanouit, se réveille, se frotte les yeux *(Kaibian)* et s'écrie *(xiangsi)* : « Mère, où es-tu ? Pourquoi ne réponds-tu pas ? » Il s'évanouit de nouveau *(Kaibian)*. Le Dieu du Tonnerre apparaît, conduisant Serpent blanc et dit : « Votre fils est venu jusqu'ici pour vous faire des offrandes. Vous pouvez sortir pour le rencontrer. J'ouvre la porte pour vous. » En voyant son fils, Serpent blanc chante un très long passage *(erwang fanxian)* où elle exprime sa joie de le voir et lui raconte toute l'origine de sa naissance. Quand la mère et le fils commencent à se parler, le Dieu du Tonnerre vient chercher Serpent blanc pour la ramener sous la pagode. La mère et le fils se disent adieu *(xiangsi)*. Le Dieu du Tonnerre emmène Serpent blanc. Xu Shilin dit que, comme il se fait tard, il va aller chez sa tante. Il sort avec ses gardes.

Serpent Blanc confie à son mari l'enfant né de leur union, avant d'être enfermée par le bonze sous la pagode Leifeng. Comparer ces marionnettes à tige cantonaises avec celles de la page 141



I. Principaux types d'airs pour instruments à cordes (vièle chinoise à deux cordes) qui, dans le théâtre de marionnettes cantonais, accompagnent le chant.

Chacun de ces types d'airs comporte une clé musicale propre, c'est-à-dire pratiquement que les deux cordes de la vièle sont réglées chacune sur une note particulière.

1. Xipi. - Est en fait identique au *siping* de l'opéra de Pékin et, comme celui-ci, vient de l'opéra de la moyenne vallée du Yangzi appelé *Hanju*. Les cordes de la vièle sont accordées sur les notes *he* et *chi*.

2. Erwang. - Ce type d'air peut être joué par la vièle ou par le hautbois, flûte munie d'une anche et à l'autre bout d'une partie évasée en métal comme une trompette. Ce type d'air vient du *erhuang* de l'opéra de la moyenne vallée du Yangzi, le *Hanju*. Le nom diffère seulement parce que la prononciation cantonaise ne distingue pas *huang* et *wang*. C'est à cause du même genre de confusion à l'oreille que le *siping* a été appelé *xipi,* tandis que le *xipi* du nord sera appelé *bangzi* pour l'en distinguer.

Ce type d'air se subdivise en *erwang,* air mélancolique, pour lequel les cordes de la vièle sont accordées sur les notes *he* et *chi,* et en *erwang fanxian,* air encore plus triste, où les cordes sont accordées sur les notes *shang* et *liu*. On emploie ce dernier type par exemple, quand Serpent blanc sort du dessous de la pagode Leifeng pour chanter ses malheurs à son fils qui a obtenu par ses prières de la rencontrer brièvement.

3. Bangzi. - C'est l'équivalent du *xipi* de l'opéra de Pékin, et ce type vient aussi du *Hanju*. Il se subdivise en *bangzi* où les cordes de la vièle sont accordées sur les notes *shi* et *gong* et en *bangzi fanxian,* où les cordes sont accordées sur les notes *chi* et *wu.*

Chacun de ces types de styles musicaux comportant donc chacun un mode donné se subdivise d'après le rythme. On frappe les cliquettes de bois, *ban,* pour donner ce rythme à intervalles fixés. On distingue ainsi le *shouban,* où le rythme est libre (celui-ci n'existe pas pour le *xipi*); le *manban,* rythme lent, où l'on frappe le *ban* toutes les quatre notes, le *zhongban,* qui n'existe que pour le *bangzi* et qui est le rythme unique du *bangzi fanxian,* où l'on frappe le *ban* toutes les deux notes; le *erliu,* rythme spécial au *erwang,* où l'on frappe aussi le *ban* toutes les deux notes; et le *kuaiban,* rythme rapide, appelé aussi *liushui,* « eau courante », où l'on frappe le *ban* à chaque note.

4. Gunhua. - Air sans mode fixe qui se subdivise en rythme lent, rythme rapide et *baochui*. Dans la variante *baochui,* les instruments à percussion à l'unisson accompagnent la vièle. Le *gunhua* est utilisé pour les passages chantés courts.

A part quelques indications déjà mentionnées, on ne peut pas lier tel ou tel style musical à telle ou telle situation ou atmosphère ou a un contenu d'un passage chanté. Chaque opéra comprend un ou, plus souvent, plusieurs types d'airs et maintenant seule la tradition justifie l'emploi de tel air plutôt que d'un autre dans chaque passage chanté.

Trois mélodies, *paizi,* sont jouées par la vièle pour accompagner des mouvements et non le chant (1) : *Langlibai* est joué entre deux passages en *gunhua* ou après un passage en *xipi* pour permettre à un personnage de faire quelques mouvements ou de dire quelques phrases entre deux passages chantés. (2) Le *xiaoloxiang siwan* accompagne la marche d'une femme ou d'un couple d'amoureux. (3) Le *wuxixiang* permet des mouvements de danse pour un guerrier, homme ou femme, à la suite des danses *qiba* et *madangzi,* et peut comporter des passages chantés. Trois autres mélodies pour vièle, *hentianxiong, xidanji* et *lianhuanxipi* s'emploient quand on chante pour exprimer la colère, l'emportement, la malédiction ou une querelle avec quelqu'un. Suivant l'intensité de l'émotion, on emploie l'une ou l'autre, dans l'ordre croissant donné ci-dessus.

On a aussi trois rythmes qui accompagnent des récitatifs, psalmodiés plutôt que chantés, et qui sont repris des conteurs : le *bailan* simplement rythmé par les cliquettes, *ban,* le *banyan,* rythmé par des instruments à cordes que l'on pince, trois cordes ou guitare de lune, et le *longzhou* rythmé par le tambour. Ce dernier rythme est appelé *muyu* si le rythme, identique ou précédent, est donné par le grelot en bois que l'on frappe au lieu du tambour.



Orchestre d'une troupe de marionnettes à tige cantonaises : de gauche à droite, joueur de cymbales, de tambour, de gong, de vièle, de flûte droite, de hautbois ou courte flûte à anche

II. Morceaux pour instruments à percussion, hautbois ou flûtes qui accompagnent les mouvements.

Les instruments à percussion comprennent un petit tambour, un tambour donnant des sons plus graves pour les morceaux accompagnant les scènes guerrières, de longues cliquettes en bois, *ban,* un grand et un petit gong, et une paire de cymbales. De nos jours, à cause de la fragilité des peaux sous un climat subtropical, le petit tambour est remplacé par un instrument en bois qui a une forme trapézoïdale et les longues cliquettes elles aussi sont remplacées par un instrument en bois de même forme, mais plus grand et plus large. On frappe chacun des deux avec des baguettes de tambour.

Les instruments à vent comprennent le hautbois, deux longues flûtes pour certaines mélodies anciennes, et le saxophone occidental qui est parfois utilisé à la place du hautbois.

Parmi les morceaux qui accompagnent les mouvements, je ne signalerai que les mélodies pour hautbois; les autres morceaux, si rien n'est précisé, sont joués par l'ensemble des instruments à percussion.

A - Danses

1. Madangzi : danse de femme guerrière, qui est à la chasse, qui inspecte son camp ou qui quitte son retranchement pour partir à l'aventure ou en expédition.

2. Qiba : danse d'un guerrier qui se prépare au combat.

3. Wuxian : danse de l'épée par une femme pour distraire son souverain. Les mouvements de cette danse sont toujours identiques, mais les airs de flûte qui l'accompagnent peuvent varier : on ne joue pas forcément la mélodie pour flûte qui porte le nom de « danse des épées », et la femme peut faire cette danse sans manipuler une épée.

4. Zounanshe : danse aussi accompagnée par la flûte si on utilise la mélodie qui porte le même nom que la danse, ou par le hautbois *dadi* si on choisit la mélodie *yanwanlo* (cf. plus bas). Cette danse comporte au moins trois danseuses; elles se rangent sur une ligne au fond de la scène et décrivant un 8 en se croisant avant de reprendre leur position première. Cette danse peut servir pour des jeunes filles dans un jardin ou dans la campagne.

5. Shuahaier : danse accompagnée par la flûte et utilisée surtout pour un souverain avec sa concubine, mais aussi pour un couple ordinaire; ils se tiennent par la main et décrivent chacun un cercle en sens opposé entre les différentes attitudes : ils s'enlacent, la femme s'assied sur le genou de l'homme, elle se laisse tomber dans ses bras comme dans le tango occidental, etc.

B - Morceaux qui accompagnent une série de mouvements spéciaux.

1. Dayin : marque l'entrée de n'importe quel personnage, sauf s'il s'agit d'un empereur ou d'un guerrier qui va au combat.

2. Dianjiangchun : marque l'entrée d'un personnage très important comme un empereur.

3. Xiaokaimen : pour l'entrée d'un visiteur que l'on invite à entrer et à s'asseoir.

4. Dakaimen : est employé comme le morceau précédent, mais l'occasion est plus solennelle.

5. Changlogu : c'est le morceau le plus utilisé, il peut aussi bien rythmer un combat que la marche ou une série de mouvements avec une arme ou une cravache. On s'en sert quand il n'y a pas de morceau spécial pour une situation donnée.

6. Shuibolang : morceau utilisé à la place du précédent si on veut un rythme plus rapide pour les mouvements.

7. Kaibian : morceau joué quand un personnage tire une épée, utilise une arme magique, verse du thé ou du vin, essuie ses larmes.

8. Didizhang : accompagne la marche d'un guerrier et les mouvements qu'il fait avant un combat.

9. Banzhuma : air pour hautbois *dadi*, pour la marche des personnages masculins, par exemple pour une promenade dans la campagne, et aussi pour l'installation d'un camp militaire.

10. Yanlopingsha : air joué par le hautbois *dadi* ou par un instrument à cordes pour accompagner la marche de personnages, masculin ou féminin, qui voyagent, se rendent à un banquet; ils peuvent être à cheval et faire des mouvements de danse avec leur cravache sur cette musique.

11. Manchangzui : sert pour la marche lente de personnages masculin ou féminin, par exemple d'un lettré qui se promène ou d'une femme qui fait les cents pas dans sa chambre parce qu'elle se sent seule et triste.

12. Chongtou : accompagne des mouvements précipités.

13. Jijifeng : également pour des mouvements rapides comme celui de monter à cheval, un combat, des mouvements de danse avec une arme.

14. Lobianhua : marque l'entrée d'un guerrier, masculin ou féminin, cette série de mouvements de danse exprime la tension ou l'anxiété.

15. Kongbaologu : exprime la peur de façon plus intense que le morceau précédent; est employé par exemple quand un personnage se prépare à assassiner un souverain.

16. Bubujiao : accompagne des mouvements lents, en particulier ceux d'une femme dans les scènes amoureuses.

17. Xiangsi : jouée dans les scènes amoureuses quand deux amants doivent se séparer ou se retrouvent après une longue séparation.

18. Dijin : peut se jouer sur un rythme lent ou sur rythme rapide. On s'en sert quand un ou plusieurs personnages décrivent des cercles sur scène, et aussi pour les sorties de scène.

19. Yanwanlo : mélodie jouée par le hautbois *dadi* pour accompagner une traversée en bateau, la danse *zounanshe,* la fuite devant un orage, les mouvements d'un bûcheron qui coupe du bois.

20. Zhichui : est utilisée quand un personnage contemple longuement quelqu'un ou quelque chose.

21. Mogeng : ce n'est pas un morceau à proprement parler : on ponctue seulement avec des coups de gong les mouvements, comme quand un personnage marche dans l'obscurité.

22. Pixingtou : est employé pour la marche à tâtons, quand par exemple des soldats s'introduisent subrepticement dans un camp ennemi pour le voler.

23. Yunyun : accompagne des mouvements à la dérobée : si un personnage espionne, vole, entre en se cachant dans la chambre d'une femme pour la violer.

24. Dangzhou : sert pour les mouvements d'un personnage qui rame sur un bateau.

25. Juheju : indique le bruit des sabots d'un cheval qui avance. On frappe les longues cliquettes *ban* et le grelot de bois appelé *muyu*.

26. Pudeng'e : introduit un récitatif spécial appelé en cantonais « olive blanche »; ce passage rimé est psalmodié sur le rythme des longues cliquettes et du grelot en bois.

27. Baobensanzou : mélodie jouée par le hautbois *dadi* quand un personnage vient apporter un mémorial à l'empereur ou faire un rapport à un général.

28. Leileigu : peut accompagner les mouvements avec une arme ou une cravache et en particulier les poursuites.

29. Buzi : accompagne les travaux ménagers, balayer, coudre.

30. Weisheng : mélodie spéciale jouée à la fin des pièces, c'est l'équivalent du baisser de rideau.

Les morceaux qui suivent sont ceux qui, outre *changlogu, jijifeng, didizhang* et *leileigu,* accompagnent les scènes de combat.

31. Shuaipai : air pour hautbois *dadi* qui marque l'entrée d'un général en chef. On s'en sert aussi quand un empereur ou un maréchal passe les troupes en revue ou quand on apporte un message à la tente de commandement.

32. Qichui : sert quand un guerrier ou un chef de bande, un brigand, part en expédition.

33. Dazhan : mélodie qui peut être jouée par un instrument à cordes ou par le hautbois *dadi* quand un chef (général ou chef de bande) monte sur une plateforme

pour donner des ordres. A la fin il récite d'habitude ces quatre vers :

J'ai reçu l'ordre de sortir de mon retranchement

Par mes mouvements terrifiants, les monts seront ébranlés

J'ouvrirai les routes pour traverser les montagnes

Je construirai des ponts pour passer les rivières.

34. Shibamo : jouée par le hautbois *dadi* ou un instrument à cordes quand deux armées se déploient.

35. Shuangjiadan : accompagne toutes sortes de scènes de combat, en particulier les ballets très élaborés copiés sur les combats dans l'opéra de Pékin et qu'on appelle « Ecole du nord ».

36. Hongniguan : morceau joué seulement par les cymbales pour un combat entre un homme et une femme, rarement pour un combat entre deux hommes.

37. Wugengtou : mélodie jouée par le hautbois *dadi* pour accompagner la série des mouvements appelée *kungu,* quand un personnage est assiégé, tombe dans une embuscade ou quand il est assailli de toutes parts.

38. Shasimen : mélodie jouée par le hautbois *dadi* pour accompagner le chant avant un combat, puis le combat lui-même.

J'ai reproduit ici cette liste avec la classification donnée par le maître-marionnettiste Mak Shiutang. On remarquera premièrement que le théâtre de marionnettes et l'opéra cantonais utilisent la même musique avec la différence que celui-ci y a ajouté de nouveaux airs à l'époque moderne; deuxièmement que beaucoup des airs traditionnels viennent de l'opéra de la moyenne vallée du Yangzi et se retrouvent dans beaucoup d'autres opéras locaux; troisièmement que la classification donnée ici diffère de celle qu'on trouve dans les ouvrages qui traitent de l'opéra : j'ai préféré revenir à la réalité concrète en montrant comment un artiste professionnel classait lui-même ces morceaux, plutôt que suivre des études qui ne font souvent que se répéter.



Serpent Blanc confie à son mari l'enfant né de leur union, avant d'être enfermée par le bonze sous la pagode Leifeng. Comparer ces marionnettes à tige cantonnaises avec celles de la page 136



Marionnette à tige cantonaise : la danse des épées (Cl. D. Rolland)

Chapitre VII

LE RÉPERTOIRE

Adaptation d'un cyle romanesque au théâtre

Comme le volume suivant sur le théâtre d'acteurs attachera beaucoup d'importance au répertoire, autant y renvoyer le lecteur pour éviter des redites. En effet, le théâtre de marionnettes ou d'ombres n'a pas de répertoire qui lui soit propre, à part quelques rares exceptions. On ne trouvera donc ici que quelques brèves indications.

Comment peut-on classer ce corpus ? Certainement pas d'après le genre qui transmet le récit, puisque les mêmes histoires se retrouvent dans tous les genres. D'après les thèmes, on pourrait essayer d'appliquer une classification cemme celle de Thompson sur les littératures folkloriques, mais il en existe une qui remonte à la dynastie des Song du sud, XIII[e] siècle, et qui définissait la spécialité des conteurs. Comme elle a tracé les divisions qui seront suivies ultérieurement, qu'elle a fourni les cadres dans lesquels s'inscriront les histoires, même bien postérieures à la dynastie Song, elle est mieux adaptée à une présentation du répertoire chinois. On peut ainsi classer le répertoire du théâtre de poupées et d'ombres comme celui de l'opéra en pièces historiques, pièces mythologiques, pièces sur des histoires d'amour, pièces sur des aventures de brigands et pièces dont le thème est la rétribution. Même si les histoires sont identiques à celles que l'on retrouve dans les romans, la nature même du théâtre a créé une grande différence : le roman nécessite un récit dont les épisodes sont enchaînés les uns aux autres, alors que le théâtre ne met en scène que des épisodes séparés. Mais les romans, qui étaient issus des récits oraux des conteurs, étaient souvent plus une suite de récits qu'un ensemble homogène, si bien qu'un même cycle d'histoires pouvait se présenter aussi bien comme un enchaînement romanesque que comme une suite de pièces.

Un roman devenait ensuite un document auquel on se reportait et d'où on tirait des pièces, en coupant et adaptant à loisir. On a vu par exemple comment un montreur d'ombres, Zhang Decheng de Gaoxiong (Taiwan) ou ses ancêtres montaient des pièces grâce à leur collection de livrets manuscrits : on prend un roman, on le découpe en un certain nombre d'épisodes et pour chacun d'eux on se contente d'indiquer les personnages en scène et, en une phrase ou deux, le contenu de la scène, en s'aidant au besoin d'un croquis. Ainsi, si on prend le répertoire actuel d'une troupe, même si les artistes ne savent pas lire ou si leur connaissance des livrets est entièrement transmise oralement, on peut retrouver la même histoire sous sa forme romanesque. D'ailleurs les troupes de marionnettes jouaient aussi bien des pièces séparées correspondant à un épisode d'un roman qu'une seule longue pièce qui prenait plusieurs soirées et qui était composée de l'enchaînement de pièces distinctes, si bien que c'était tout le roman qu'on jouait. Ceci s'appelait *lianben* ou livrets enchaînés. La troupe du maître-marionnettiste Mak Shiutang jouait ainsi les romans *l'Investiture des Dieux* en dix jours, *le Roman des Trois royaumes* en un mois et demi, *la Conquête de l'est par Xue Rengui* en une semaine, *la*

Conquête de l'ouest par Xue Dingshan en une dizaine de jours, *les Généraux de la famille Yang* et le roman *Au bord de l'eau* chacun en deux semaines.

Si on prend par exemple le roman *la Conquête de l'ouest par Xue Dingshan,* qui s'intitule aussi *Tout le récit de l'expédition à l'ouest,* on peut donc jouer séparément une des pièces suivantes ou, en dix jours environ, l'ensemble du roman.

1. *Xi Tang zhuan.* - L'oncle de l'empereur, Li Daozong, en veut à Xue Rengui, car son beau-frère a été condamné à mort pour s'être attribué les mérites de Xue Rengui dans l'expédition contre les Liao. Il invite donc Xue Rengui chez lui, le saôule complètement et le fait porter dans l'appartement privé de la sœur de l'empereur. Celle-ci se sent déshonorée et veut se suicider, mais Li Daozong la persuade au contraire de porter plainte pour tentative de viol. L'empereur Taizong, dans sa colère, veut faire exécuter Xue Rengui. Le vieux maréchal Weichi Gong le défend, s'emporte contre Li Daozong et le frappe, sans pouvoir persuader l'empereur. Mais Xu Ji, un des anciens compagnons de l'empereur, revient à la cour, disculpe Xue Rengui et celui-ci est nommé maréchal en chef de l'expédition contre l'ouest pour l'éloigner de la cour après ce scandale, comme le royaume de Xiliang vient de déclarer la guerre.

2. *Jiepaiguan.* - Dans l'expédition contre l'ouest, Qin Huaiyu a le commandement de l'armée qui attaque la passe de Jiepai guan, gardée par Su Baotong. Celui-ci blesse Qin Huaiyu. Lo Tong sort alors des rangs pour se battre avec Su Baotong, qui doit reculer mais qui est sauvé par l'un de ses officiers, Wang Bochao. Lo Tong traite à la légère celui-ci car il est très vieux, mais comme il n'est plus assez sur ses gardes, Wang Bochao arrive à lui enfoncer sa lance dans le ventre. Malgré la douleur, Lo Tong retient ses entrailles d'une main et continue à se battre. Son fils, Lo Zhang, vient à son secours et tue Wang Bochao.

3. *Le maréchal Weichi Gong simule la folie.* - Pour avoir battu l'oncle de l'empereur, Weichi Gong est privé de tous ses titres et condamné à rentrer dans son village natal comme simple citoyen. Quand les barbares attaquent, Xue Rengui vient lui demander de participer à l'expédition punitive. Mais Weichi Gong, pour avoir été puni injustement, refuse de sortir de chez lui et fait semblant d'être fou. Xue Ji demande l'aide de Cheng Yaojin. Celui-ci se déguise en un brigand qui veut enlever la femme de Weichi Gong, qui est ainsi amené à montrer qu'il n'est pas fou et doit accepter de se joindre à l'expédition.

4. *Qipanshan.* - Xue Rengui, toujours dans la même expédition, est encerclé dans la passe de Yangguan. Son fils, Xue Dingshan, sa femme, Liu Yingchun et sa fille, Xue Jinlian, viennent à son secours. Mais en traversant la montagne Qipanshan, leurs chariots de ravitaillement sont enlevés par Dou Yihu et sa sœur Xiantong. Xue Dingshan et Lo Tong sont faits prisonniers par Dou Yihu. Cheng Yaojin vient négocier leur libération et persuade Xiantong de se rallier au camp chinois et de s'unir à eux contre les barbares ennemis. Dou Yiju est attiré par la beauté de Xue Jinlian et demande à sa sœur d'intercéder pour qu'elle lui soit donnée en mariage. Cheng Yaojin fait semblant d'accepter pour obtenir que les prisonniers soient relâchés, mais ensuite, au lieu de favoriser cette union, il fait épouser Dou Xiantong par Xue Dingshan pour renforcer son ralliement au camp chinois.

5. *Chen Jinding.* - Su Jinlian et son frère Su Baotong attaquent Xue Rengui. Celui-ci ordonne à son fils Xue Dingshan de sortir du camp pour se mesurer à eux. Mais Xue Dingshan est blessé par Su Jinlian, qui se lance à sa poursuite. Il rencontre alors la fille d'un chasseur, Chen Jinding, qui vient à son secours et tue Su Jinlian. Cheng Yaojin encore arrange le mariage de Xue Dingshan avec Chen Jinding, puisqu'un Chinois pouvait avoir plusieurs épouses. La politique du vieux général Cheng Yaojin est de faire épouser par un officier chinois des femmes guerrières pour les gagner à la cause de l'armée chinoise.

6. *L'Union à cheval.* - Xue Rengui arrive à la passe de Fanjiangguan, gardée par Fan Hong. Les deux fils de celui-ci, Fan Long et Fan Hu, sortent pour attaquer, mais ils sont tous deux blessés par Xue Dingshan. Leur sœur, Fan Lihua, arrive et vainct successivement les deux femmes et la sœur de Xue Dingshan. Celui-ci sort les venger, mais Fan Lihua est séduite par lui. Elle fait semblant d'être vaincue et se sauve pour l'attirer dans un endroit isolé. Là elle lui avoue qu'elle voudrait l'épouser. Comme Xue Dingshan refuse, elle emploie une arme magique qui l'immobilise, il doit donc accepter. Ensuite, trois fois, il revient sur sa promesse, mais trois fois elle utilise son pouvoir magique qui fait surgir des précipices ou la mer, et l'emmène prisonnier.

7. *Fan Lihua trois fois répudiée.* - Fan Lihua vient avertir son père qu'elle veut épouser Xue Dingshan. Le père est furieux car il l'a déjà promise à un général ami. Il s'emporte contre elle et, comme elle lui répond vertement, il prend son épée pour la tuer. Mais il fait un faux pas et se tue en tombant sur la pointe de son arme. Les deux frères de Fan Lihua veulent le venger, mais celle-ci les tue sans le vouloir au cours de la lutte. Fan Lihua se rend alors à Xue Rengui, qui accepte qu'elle épouse son fils Xue Dingshan. Mais celui-ci, malgré les ordres de son père, la répudie, car il la considère comme une parricide. Pourtant Fan Lihua acceptera de venir à son secours quand il sera en difficulté, mais il la rejette ensuite une deuxième fois. De nouveau Fan Lihua vient l'aider à repousser l'ennemi et il va alors accepter de l'épouser, quand surgit Xue Yinglong qui se présente comme le fils de Fan Lihua. Xue Dingshan la repousse donc une troisième fois puisqu'elle doit déjà être mariée. En fait Xue Yinglong n'est qu'un bandit que Fan Lihua avait soumis et qu'elle avait obligé à la traiter comme sa mère pour l'humilier. Par la suite Xue Dingshan est de nouveau vaincu et tue son père par inadvertance en visant un tigre. Il doit faire appel à Fan Lihua,

qui fait alors semblant d'être morte. Il regrette sa conduite et le mariage peut enfin être célébré.

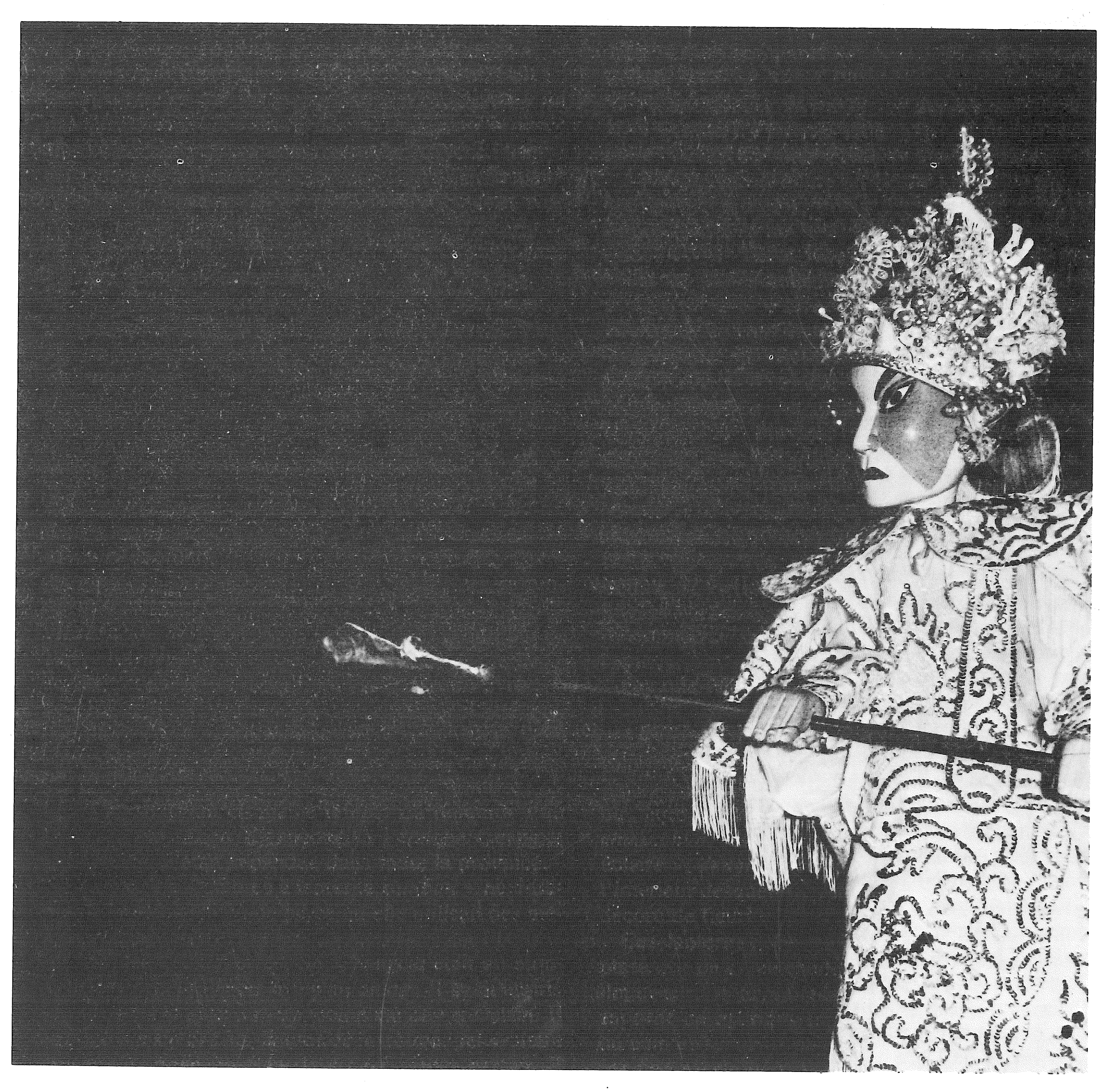
8. *Fanjiangguan.* - Xue Rengui étant assiégé, sa femme et sa fille viennent demander l'aide de Fan Lihua. Mais la fille de Xue Rengui reproche à sa belle-sœur de n'être pas venue d'elle-même immédiatement à leur secours, et les deux belles-sœurs se querellent si bien qu'elles en viennent à se battre. La femme de Xue Rengui intervient et oblige sa fille à faire des excuses. Les deux belles-sœurs réconciliées, elles partent au secours de Xue Rengui. Cet incident ne figure pas dans la version romanesque; le but de cette pièce est de montrer un combat entre deux personnages de femmes guerrières, *wudan*. Si on joue la série des pièces, il faut placer cette histoire en fait avant le mariage de Fan Lihua, puisque Rengui est encore vivant. Mais alors on voit mal de quel droit la fille de Xue Rengui reproche à Fan Lihua de n'être pas venue les aider puisque son frère a repoussé Fan Lihua.

9. *Huhuahe.* - Fan Lihua a pris le commandement de l'armée en l'absence de Xue Dingshan. Son fils adoptif, Xue Yinglong, est vaincu devant le mont Fenghuangshan. Il rencontre alors une déesse qu'il épouse. Quand il revient dans le camp, Fan Lihua lui reproche de s'être marié quand il était supposé se battre et le condamne à mort. Les autres généraux, puis Xue Dingshan, qui revient d'une expédition, intercèdent en sa faveur, mais Fan Lihua ne se laisse pas fléchir. Alors Xue Dingshan lui rappelle toute l'histoire de leur mariage pour l'émouvoir et elle finit par pardonner. Le camp ennemi est impénétrable. Xue Yinglong, pour se racheter, se sauve la nuit pour l'attaquer et réussit à le démanteler, mais il est tué dans la bataille. Son âme devient la divinité de la rivière Huhuahe.

10. *Jinniuguan.* - Fan Lihua attaque la passe de Jinniuguan. Celle-ci est défendue par Shu Ya, qui est aidé par Jin Shan, sa femme Jin Wan, par le Lion vert, Qingshi, et par le Tigre noir, Heihu. Xue Dingshan et Lo Zhang sont faits prisonniers dans le combat. Dou Xiantong, la première femme de Xue Dingshan, s'empare de Lion vert et de Tigre noir et veut les tuer, mais ils sont enlevés par deux esprits, Wenshu (Manjusri) et Zhao Xuantan. Wo Li, gardien de prison dans l'armée de Zhu Ya, se rallie secrètement à Xue Dingshan. Qin Han entre dans le camp ennemi et s'empare d'une épée magique, mais Dou Yihu, qui l'accompagnait, est pris et il allait être brûlé vif par Zhu Ya quand Wang Chan le sauve. Zhu Ya a aussi enlevé une jeune fille, Zhao Furong, qu'il veut épouser de force. Le père de celle-ci veut se tuer de désespoir, mais Qin Han l'en empêche et prépare un plan avec Xue Dingshan et Wo Li. Il ordonne à Zhao Furong de faire semblant d'accepter d'épouser Zhu Ya et le soir des noces de l'énivrer. Xue Dingshan et Lo Zhang, qui se sont déguisés en servantes de Zhao Furong, tuent alors Zhu Ya et s'emparent de la forteresse. Jin Wan réussit à s'échapper, mais elle est rattrapée par Fan Lihua; plutôt que de se rendre, elle préfère se tuer.

Quand on joue avec les marionnettes tout le roman, cela suppose quelques adaptations, en particulier des scènes pour raccorder toutes ces pièces. La pièce 1 se retrouve dans les chapitres I à 7 du roman, la pièce 2 dans les chapitres 18 et 19, la pièce 3 dans *Ballade sur le Prince de Qin de la grande dynastie Tang,* la pièce 4 dans les chapitres 19 et 20, la pièce 5 dans le chapitre 27, la pièce 6 dans les chapitres 29 et 30, la pièce 7 dans les chapitres 31, 33, 37, 43 et 44, la pièce 8 est particulière au théâtre, la pièce 9 dans les chapitres 48, et 52, la pièce 10 dans les chapitres 55 à 58. On voit donc qu'il y a des passages du roman qu'on n'a pas trouvé assez scéniques pour les reprendre au théâtre dans des pièces séparées, mais dont on se sert pour assurer l'enchaînement quand on joue toute l'histoire.

Cette série de pièces n'est pas particulière au théâtre de marionnettes cantonais, on les retrouve toutes dans l'opéra de Pékin et plusieurs dans différents opéras locaux. L'opéra de la région de Wuhan, Hanju, possède à son répertoire les pièces 1, 2, 3, 7; celui de la province du Anhui, le *Huiju,* les pièces 1, 3, 7 et 8; celui de la province du Henan, le *Yuju,* les pièces 1, 2 et 7; celui de la province du Sichuan, le *Chuanju,* les pièces 2, 3, 4, 6, 7, 8 et 9; l'opéra de Tongzhou, le *Tongzhou bangzi,* les pièces 2 et 9; celui de la province du Hebei, *Hebei bangzi,* les pièces 2, 6, 8 et 9; celui de la province du Shenxi, le *Qinqiang,* les pièces 2, 4, 6, 7, 8 et 9 ; celui de la région de Guilin, le *Guiju* l'opéra 3, qui existait déjà dans l'ancien opéra *kunqu.*



Marionnette à tige cantonaise : guerrier (*Cl. D. Rolland*)

Le répertoire historique.

Avec l'exemple d'un tel roman, on voit comment le théâtre le découpe en un certain nombre de pièces et on s'aperçoit qu'à partir d'un événement historique, la conquête de l'Asie centrale sous les Tang, la littérature populaire a développé toute une chanson de gestes qui ne s'appuie pas sur des faits historiques, mais sur la copie d'incidents qui se trouvent dans d'autres romans historiques. Ces romans semblent donc souvent répétitifs, avec les mêmes scènes de combat ou les mêmes genres d'incidents répétés dans chacun. Mais on peut avoir un véritable panorama de l'Histoire officielle si on met bout à bout les romans qui se suivent ou les pièces de théâtres qui en sont tirées. Un tel panorama comprend certes des trous énormes. Certaines dynasties très importantes comme celle des Han (206 avant J.-C. 220 après J.C.) ou de longues périodes comme celle des Dynasties du nord et du sud (IV[e] - VI[e] siècles) n'ont pas donné naissance à un roman important et seuls quelques incidents ont été portés sur scène. Mais c'est cette histoire romancée, bien peu systématique, qui s'est répandue dans le peuple, tandis que l'Histoire soi-disant vraie n'était connue que des lettrés.

Les pièces historiques les plus célèbres sont tirées de l'histoire des Trois Royaumes. A titre d'exemple, on peut citer *Guan Yu garde la passe de Huarong*. Quand la pièce commence, Cao Cao, vaincu à la Falaise rouge,

s'enfuit avec quelques soldats qui lui restent. Zhuge Liang réunit donc ses généraux et les envoie garder les différents chemins que pourrait prendre Cao Cao. Le plus probable est la route de Huarong. Guan Yu s'emporte contre Zhuge Liang car, malgré ses mérites passés, il est le seul à ne pas avoir reçu pour mission d'arrêter Cao Cao. Il accuse Zhuge Liang de ne pas l'envoyer garder la route de Huarong pour laisser échapper leur ennemi. En fait Zhuge Liang avait ses raisons pour ne pas confier à Guan Yu cette tâche : il sait lire l'avenir dans les étoiles et il a vu que la mort de Cao Cao n'est pas encore pour maintenant et que Guan Yu ne pourra donc pas s'en emparer. Mais puisque celui-ci est si provocant, il accepte de l'envoyer en lui disant que s'il réussit dans sa mission il lui abandonnera le commandement en chef. Guan Yu relève le défi et lui répond que s'il échoue, il est prêt à être exécuté. Il part donc pour la passe de Huarong. Mais, plusieurs années auparavant, il avait été fait prisonnier par Cao Cao qui l'avait très bien traité et l'avait laissé repartir. Quand Cao Cao arrive de fait à la route de Huarong, complètement désemparé, il supplie Guan Yu de le laisser s'échapper en lui rappelant qu'il lui doit une dette de reconnaissance. Guan Yu, malgré le pari qu'il a fait avec Zhuge Liang, le laisse passer par rectitude pour s'acquitter de sa dette de reconnaissance. Puis il vient se présenter devant Zhuge Liang pour être mis à mort. Mais, grâce à l'intervention de Liu Bei, il est pardonné. En fait Zhuge Liang a toujours su que c'est ce qui se passerait, mais il a laissé faire Guan Yu pour que celui-ci soit libéré de sa dette envers Cao Cao, dont la destinée était de toute façon d'en réchapper.

Les pièces mythologiques.

Les pièces tirées du roman *le Voyage en Occident,* ou *le Serpent blanc* dont j'ai donné le canevas, sont parmi les plus célèbres de cette catégorie. Un autre exemple est *la Fée Hibiscus,* qui est basé sur une très ancienne pièce de l'opéra de la province du Sichuan, et qui a été adaptée à l'opéra cantonais spécialement pour les marionnettes. Le succès en fut si grand que la pièce a été filmée.

Sous la dynastie des Song, un jeune lettré, Chen Qiulin, aimait tellement les fleurs qu'il passait dans son jardin tout le temps qu'il ne consacrait pas à l'étude des livres anciens. Il en prenait grand soin, les arrosait, les désherbait, les protégeait des insectes. Sa fleur préférée était l'Hibiscus, qui était en fait un esprit. Celle-ci est émue par ses soins et s'éprend de lui. Un jour, comme les fleurs sont en train de danser et de bavarder, elles taquinent Hibiscus en lui disant qu'elles ont percé le secret de son cœur. Peu après, quand le lettré arrive dans le jardin, Hibiscus ne peut s'empêcher de lui apparaître sous les traits d'une jolie fille et de danser pour lui, puis elle reprend sa forme de fleur, si bien que Chen Qiulin croit rêver. Il s'éprend d'elle à son tour et lui écrit un poème qu'il attache à l'un de ses rameaux :

Différentes des fleurs ordinaires, son parfum l'emporte sur tous les autres.

Sa faiblesse et sa délicatesse résistent à la gelée blanche.

J'aime cette fleur dont la splendeur est comme dans les rêves,

Si la destinée pouvait m'accorder de m'unir à elle pour toujours !

Il espère que de nouveau elle s'incarnera en une jeune fille et viendra lui rendre visite dans son cabinet de travail. Malgré les conseils des autres fleurs, Hibiscus veut aller le rejoindre.

Mais la Reine-Mère des fleurs, qui commande à tous les esprits-fleurs, l'apprend et envoie le dieu du Tonnerre, Lei Gong, pour l'arrêter, car les esprits doivent abandonner tout désir des mortels et les deux mondes, celui des hommes et celui des dieux, doivent rester séparés. Quand le lettré retourne au jardin, il le trouve saccagé par l'orage.

Comme Hibiscus s'entête dans son amour terrestre et s'emporte contre les lois des esprits qui interdisent toute union avec des mortels, la Reine-Mère des fleurs veut la condamner à mort, mais les autres fleurs interviennent en sa faveur, et son châtiment est d'être envoyée en exil sur la Montagne des Sources froides. Le bananier reçoit la mission de l'y garder et, s'il arrive à lui faire abandonner son attachement humain, elle lui sera donnée en mariage.

Sur la Montagne des Sources froides, le vent et la neige font souffrir Hibiscus qui, peu à peu, se flétrit, mais elle refuse de céder aux injonctions du bananier et elle repousse ses avances, car ses sentiments pour Chen Qiulin demeurent inchangés. Un jour, Chen Qiulin, qui a quitté son village pour se rendre à la capitale et s'y présenter aux examens, passe par la Montagne des Sources froides. Il est frappé par un parfum familier et découvre Hibiscus. Emu par ses conditions, il enlève son propre manteau pour la protéger espérant qu'avec l'été elle s'épanouira de nouveau. Touché par Chen Qiulin, Hibiscus part à sa recherche. Bananier veut d'abord la dénoncer à la Reine-Mère mais, craignant alors d'être traité d'incapable, il songe à un stratagème pour envenimer les relations entre Hibiscus et Chen Qiulin. Il convoque une autre fleur-fée et lui enjoit de se transformer en une jeune fille qui ressemble exactement à Hibiscus et d'aller séduire Chen Qiulin en se faisant passer pour elle.

Chen Qiulin loge à la capitale chez son oncle. Etudiant jusque tard dans la nuit, il s'est endormi sur son livre quand Hibiscus le rejoint. Elle n'ose pas le réveiller et se contente de lui rendre son manteau, qu'elle pose sur ses épaules. La deuxième fleur arrive ensuite sous les traits d'Hibiscus et invite Chen Qiulin à boire avec elle et à s'unir à elle. Chen Qiulin est un peu surpris par ses manières assez directes. Le couple est alors surpris par Hibiscus, qui s'afflige de l'infidélité de son

amoureux. Bananier la rejoint, lui refait des avances et veut la venger en tuant Chen Qiulin, mais Hibiscus l'en empêche.

Quand Chen Qiulin sort dans le jardin, il rencontre Hibiscus qui lui reproche son manque de constance. Chen Qiulin essaie de se disculper sans comprendre le stratagème dont il a été victime. La deuxième fleur-fée surgit alors et les deux fleurs se disputent et se battent, chacune prétendant être la vraie Hibiscus. Chen Qiulin les sépare et leur demande de réciter le poème qu'il avait écrit dans son jardin pour Hibiscus. La deuxième fleur, évidemment, ne peut le réciter et, ayant perdu, elle doit reprendre sa forme originelle. Bananier essaie alors d'empêcher les deux amants de s'enfuir ensemble, mais il est vaincu.

Il se déguise donc en batelier et quand les amants arrivent pour traverser une rivière, il propose de les faire passer. Arrivé au milieu du courant, il enlève son déguisement et fait chavirer le bateau. Chen Qiulin est emporté par les flots, mais il est sauvé par un groupe de fleurs. Hibiscus et Bananier se battent dans l'eau; Bananier est battu et Hibiscus peut enfin rejoindre son amant.

Les histoires d'amour.

Les histoires d'amour étaient souvent très sentimentales; elles racontaient un attachement capable de braver le temps et les adversités. Plusieurs sont tirées du roman *Rêves au gycénée Hong lou meng.* Mais dans le théâtre de marionnettes il y avait aussi quelques pièces aux scènes assez osées et scandaleuses. A titre d'exemple on peut citer une très ancienne pièce maintenant rarement jouée, *Ding la Septième descend de sa montagne*. Ding la Septième est une Immortelle qui aide le dernier empereur des Shang, mais un magicien taoïste voudrait la faire changer de camp pour qu'elle mette ses pouvoirs magiques au service du futur fondateur de la dynastie Zhou. Pour se la gagner, il veut lui faire prendre conscience du fait que les amours terrestres ne sont qu'une illusion. Pendant son sommeil, il envoie un couple de souris faire l'amour dans sa chambre; les souris font tellement de bruit que Ding la Septième se réveille. Elle essaye d'abord de chasser les animaux impudiques, mais comme ils reviennent toujours, sa gêne et sa timidité font place peu à peu à la curiosité, puis au désir. Elle finit par être complètement hors d'elle-même et saisit un coussin avec lequel elle se masturbe. Elle s'essuie avec son mouchoir qu'elle rejette ensuite avec dégout après l'avoir reniflé. Surgit alors un beau jeune homme qui n'a aucune difficulté à l'attirer vers le lit. Les marionnettes laissent alors les spectateurs imaginer le reste et la scène suivante se passe le lendemain matin : Ding la Septième trouve un vieillard dans son lit à la place du jeune homme. Elle comprend alors que tout ce qui s'est passé durant la nuit n'était qu'une création de son esprit et que le désir est vide; elle rejoint le magicien taoïste qui lui en a fait prendre conscience. Dans *Cui Zi tue le Prince de Jin,* le Prince de Jin envoie Cui Zi en mission car il est attiré par sa femme. Mais Cui Zi, qui apprend l'infidélité de son épouse, revient en prétextant une maladie et se cache dans son lit. Il voit alors le Prince, qui a quitté un banquet, entrer dans sa chambre avec sa femme, l'attirer sur ses genoux et lui ouvrir sa robe. Mais avant de les laisser aller plus avant, il sort de sa cachette, tue le prince et, après avoir aussi tué sa femme qui essayait de se défendre avec un hachoir, il lui arrache le cœur.

Les histoires de brigands.

Beaucoup de pièces sur les combats de brigands et sur les bandits d'honneur sont tirées du roman *Au bord de l'eau* ou des romans du XIX[e] siècle où un juge aidé de héros courageux lutte contre des groupes de brigands, tels que les *Histoires du Juge Shi, les Histoires du juge Peng*. Ruses et stratagèmes, combats avec des armes et des pouvoirs extraordinaires, l'étalage de sentiments héroïques, vendettas et sauvetages de personnages en difficulté forment les intrigues compliquées de ces pièces. Une des plus célèbres, souvent jouée par les marionnettes à fils, est *Damingfu*. Lu Junyi, qui vit à Damingfu, a sauvé Li Gu et l'a gardé chez lui. Mai Li Gu, au lieu de se montrer reconnaissant, séduit la femme de Lu Junyi. Les bandits d'honneur de Liangshanbo, qui admirent la rectitude et le courage de Lu Junyi, voudraient qu'il devienne un des leurs; ils le font prisonnier, mais comme au bout d'un mois il ne veut toujours pas se soumettre, ils le laissent retourner chez lui. Li Gu et la femme de Lu Junyi, qui ne sont pas particulièrement heureux de son retour, l'accusent de complicité avec les brigands devant le juge local, qu'ils soudoient. Lu Junyi est condamné à être tatoué comme criminel et à être exilé dans une province éloignée. Li Gu achète les gardes qui l'emmènent en exil pour qu'ils le tuent en chemin. Lu Junyi est sauvé par son serviteur, mais tous deux sont refaits prisonniers et condamnés à mort. Shi Xiu, un des bandits de Liangshanbo, saute sur le terrain d'exécution et sauve Lu Junyi, mais ils sont repris avant de pouvoir quitter la ville. Les bandits de Liangshanbo profiteront alors des fêtes du Nouvel An pour s'introduire dans la ville de Damingfu en se mêlant aux bateleurs à la faveur de l'animation générale; ils délivrent Shi Xiu et Lu Junyi, qui doit bien maintenant accepter de les rejoindre.

Les pièces sur la rétribution.

Les histoires de rétribution comprennent les pièces qui racontent la lutte des autorités contre les malfai-

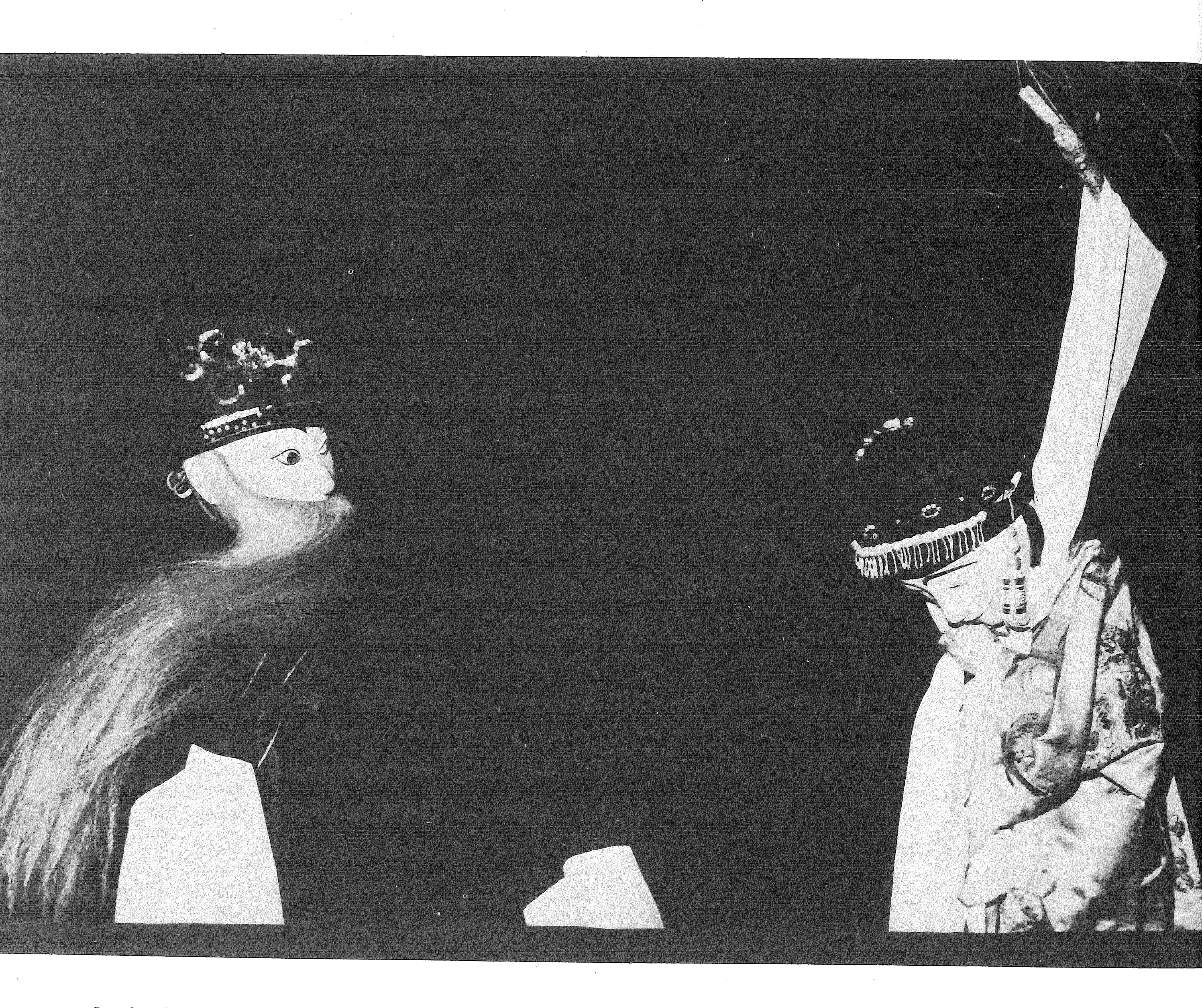
teurs, les affaires judiciaires où un juge intègre et perspicace finit par punir le coupable, et celles aussi où le Ciel supplée aux carences de la justice humaine et exerce sa vengeance contre ceux qui font le mal.

Même les pièces modernes créés par certains marionnettistes suivaient cette division des thèmes par catégories. L'oncle de Mak Shiutang avait écrit avant la guerre une pièce pour sa troupe de marionnettes de la province du Guangdong. C'est un bon exemple de rétribution au sens bouddhiste du terme, car les pièces de rétribution se subdivisent en deux : un juge ou l'empereur vient punir les méchants et récompenser les bons, ou bien nos propres actions entraînent d'elles-mêmes leur rétribution, d'après le principe bouddhiste des causes et des effets, *yinguo*. Le héros mène une vie dissipée, passe sa vie parmi les courtisanes. Mais il y attrape une maladie vénérienne et, quand il est presque ruiné, il est chassé du bordel. Après avoir perdu le reste de son argent au jeu, il s'adonne à l'opium. Enfin désillusionné, il se fait bonze. Sa fille vient alors le trouver au monastère et lui réclame sa part d'héritage. Devant ce dernier coup de la destinée, il chante un long poème, où il cite tous les songes célèbres de la littérature chinoise, pour conclure que la vie n'a pas plus de consistance qu'un rêve.

Le grave défaut de ce répertoire c'est qu'à partir de types donnés, très intéressants, célèbres à juste titre, on a trop copié et imité les mêmes événements; les mêmes situations se retrouvent dans un grand nombre de pièces; seuls les noms propres diffèrent ou à peu près. Les incohérences et les invraisemblances sont légion. Le répertoire est adapté, coupé, modifié à loisir par les acteurs. Un trop grand respect du texte écrit par un auteur qui n'était souvent pas familier des problèmes scéniques est certainement une entrave peu heureuse, mais négliger la pièce au profit des effets scéniques n'est pas mieux. Ce qui a fait le succès de l'opéra chinois sous la dynastie mongole au XIVme siècle, c'est la rencontre entre de grands écrivains comme Guan Hanqing ou Ma Zhiyuan et une technique théâtrale très élaborée, formée par la synthèse d'autres genres artistiques. Mais ensuite les livrets ont été écrits ou bien par des lettrés qui ne tenaient pas compte des servitudes théâtrales, ou par des acteurs qui sacrifiaient le texte au désir de mettre en valeur un acteur ou les qualités d'une troupe. Beaucoup de longueurs ne sont là que pour permettre à un acteur de faire des vocalises.

Quant au théâtre de marionnettes proprement dit, il a évidemment récupéré ces défauts de l'opéra et il en a ajouté un autre : il reprend à peu près telles quelles les pièces jouées par des acteurs. Il n'y a jamais eu un écrivain de qualité pour écrire spécialement à l'intention des marionnettes. Le répertoire de l'opéra est emprunté avec ses défauts, même si les pièces ne sont pas adaptées aux possibilités et aux limites spécifiques des marionnettes. Ce qui a fait le succès du théâtre de marionnettes Bunraku au Japon, c'est l'amitié entre un grand marionnettiste et un grand écrivain, Chikamatsu. Au Japon, il existe beaucoup d'autres genres de marionnettes, mais le Bunraku seul a dominé et a pu gagner une audience internationale parce qu'un répertoire très dramatique et très bien construit a été combiné avec un art plein de possibilités pour former des créations propres aux marionnettes. Le théâtre de marionnettes chinois n'a jamais eu son Chikamatsu.

Les essais de modernisation sont tous partis de l'idée que le chant et la musique doivent être adaptés au goût moderne ou qu'il faut des thèmes contemporains. Mais, sauf pour les scènes comiques ou satiriques, la stylisation du théâtre de marionnettes se prête mal à des personnages ou à des situations modernes, et emprunter une musique ou un chant qui n'ont rien à voir avec les caractéristiques du théâtre de marionnettes n'est pas non plus une solution satisfaisante. Si l'on veut éviter de tomber dans la trivialité vite ennuyeuse et échapper au carcan d'une tradition maintenant incompréhensible pour un spectateur moderne, le problème de la modernisation du théâtre de marionnettes, qui est aussi celui de sa survie, est de créer un répertoire propre aux marionnettes, et de trouver un auteur familier des caractéristiques des marionnettes qui puisse écrire des livrets d'un niveau artistique aussi élevé que celui des marionnettistes, dans un langage à la fois aussi élaboré que la technique théâtrale, éloigné du réalisme, et en même temps accessible à un public sans connaissance préalable.



Le père découvre sa fille pendue. Marionnettes à tige cantonaises (Cl. D. Rolland)

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages en chinois

Chang Renxia, « Woguo kuilei xi di fazhan yu yong di guanzi » (Rapports entre le théâtre de marionnettes et les statuettes funéraires), in Chang Renxia, *Zhongguo gudian yishu* (Art classique chinois), Shanghai, 1954, pp. 82-119.

Gu Jiegang, « Luanzhou yingxi » (le Théâtre d'ombres de Luanzhou), *Wen-xue* (littérature) VII, 6, pp. 1226-1235.

Guan Junzhi *Beijing biyingxi* (le Théâtre d'ombres de Pékin), Pékin, 1959, 97 p.

Jian San (Pseud), « Muouxi » (le Théâtre de marionnettes), *Xingdao ribao,* Hong Kong, 27 novembre 1960, p. 6.

Jiang Jiazou muou diaoke (les Sculptures de marionnettes de Jiang Jiazou), Shanghai, 1958.

Lü Dalü. « Guangdong shoutou muouxi » (le Théâtre de marionnettes à tige du Guangdong), *Daren,* 18 octobre 1971, pp. 82-85.

Lü Sushang, *Taïwan dianying xiju shi* (Histoire du cinéma et du théâtre de Taiwan), Taipei, 1961, 578 p.

Qi Rushan, *Guoju yishu huikao* (Traité sur l'art théâtral national), Taipei, 1962, 585 p.

Qi Rushan, *« Tan biren yingxi »* (Entretiens sur le théâtre d'ombres), in *Sui bi* (Au courant de la plume). pp. 26-37, *Qi Rushan quanji* (Oeuvres complètes de Qi Rushan), vol. VII, Taipei, 1954.

Ren Bantang, *Tang Xinong* (les Spectacles sous les Tang), 2 vol., Pékin, 1958, 1069 p.

Ren Erbei, « Bo woguo xiju chu yu kuileixi yingxi shuo » (Contre qui prétend que notre théâtre vient du théâtre de marionnettes et du théâtre d'ombres), in Tian Han (ed.), *Xiju lu cong* (Collection d'articles sur le théâtre), vol. I, Pékin, 1958, pp. 177-215.

Shen Zhiyu. *Biying* (Ombres), Shanghai, 1959, 1 p., 21 gravures.

Sun Kaidi, *Kuilei xi kaoyuan* (Sur l'origine du théâtre de marionnettes), Shanghai, 1952, 126 p.
Contient deux articles : « Kuileixi kaoyuan » (Sur l'origine du théâtre de marionnettes), écrit en 1944, et « Jindai xiqu yuan chu Song kuilei yingxi kao » (le Théâtre contemporain serait issu du théâtre de marionnettes et du théâtre d'ombres des Song), écrit en 1940.

Tao Junqi. *Jingju jumu chutan* (Premier examen du répertoire de l'opéra de Péiking), éd. révisée, Pékin, 1963, 558 p.

Tong Jinxin, « Zhongguo kuileiju kao » (Recherches sur le théâtre de marionnettes), *Juxue yuekan* (Mensuel sur l'étude du théâtre), III, 10, Shanghai, octobre 1934, 12 p.

Xiao Yaotian, *Minjian xiju congkao* (Recherches sur le théâtre populaire), Singapour, 1957, 287 p.

Zhou Yibai, « Zhongguo xiju yu kuilei yingxi » (le Théâtre chinois et le théâtre de marionnettes et d'ombres), in *Zhongguo xiju lunwen ji* (Recueil d'articles sur le théâtre chinois), Pékin, 1960, pp. 49-94.

Zhou Yibai, *Zhongguo xiju shi* (Histoire du théâtre chinois), Shanghai, 1953, 3 vols., 232 p., 787 p., 474 p.

Zhou Zhi *« Hunan xiju gaiguan »* (Aperçu général sur le théâtre de la province du Hunan, Shanghai, juillet 1934, 10 p.

II. Ouvrages en langues occidentales

Barrow John, *Travels in China,* Londres, 1904.

Batchelder Marjorie, *Rod-puppets and the human theater,* Columbia, 1947, 372 p., 48 pl.

Boehn Max von, *Dolls and pupets,* tr. by J. Nicoll, New York, 1966, 522 p.

Buhrmann Max, *Das Farbige Schattenspiel,* Berne, 1955, 64 p.

Buhrmann Max, *Studien über das Chinesische Schattenspiel,* Lüdenscheid, 1963, 53 p.

Chen Lin-jui, « Chinese shadow-plays », *China Reconstructs,* juillet-août, 1954, pp. 23-27.

Chesnais Jacques, *Histoire générale des marionnettes,* Paris, 1947, 245 p.

Folk arts of New China, Peiking, 1954, 64 p., 22 ill.

Jacob Georg, Jensen Hans, *Das Chinesische Schattentheater,* Stuttgart, 1933, 131 p.
Landau Jacob, *Studies in the Arab Theater and cinema,* Philadelphia, 1958, 290 p.
Laufer Berthold, *Oriental theatricals,* Guide of the Field Museum of Natural History, Department of Anthropology, part I, Chicago, 1923, 59 p.
Li Kojan, « Chinese puppet theatre », in *Puppet theatre around the world,* New-Delhi, 1960, pp. 120-124.
Lin Shih, « China's Masters of puppetry », *Puppet Post,* II, 15, Spring 1966, Londres. Reproduit de *China Features,* Peiking.
Maindron Ernest, *Marionnettes et guignols, les poupées agissantes et parlantes à travers les âges,* Paris.
Magasin pittoresque, le, XV, livraison 35, année 1847, Paris, p. 273.
March Benjamin, *Chinese Shadow-figure plays and their making,* ed by P. Mc Pharlin, Handbook XI, Puppetry Imprints, Detroit, 1938, 57 p.
Obraztsov Sergei, *The Chinese puppet theatre.* Londres, 1961, 55 p., 37 pl. Traduction d'un chapitre d'un ouvrage du même auteur sur le théâtre chinois publié en russe à Moscou en 1957.
Philpott A.R., *Dictionnary of puppetry,* Londres, 1969, 291 p.
Pischel Richard, *The Home of the puppet-play,* tr. by M. C. Tawney, Londres, 1902, 32 p.
Poupeye Camille, *Le théâtre chinois,* Paris-Bruxelles.
Rhein J, « Medeleeling omtrent de Chineesche poppenkast », *Intern. Archiv. f. Ethnogr.,* Leiden, 1889, Bd. II, p. 277 ff.
Salmond Lorraine, « Water-puppet of Vietnam », in *Puppet theatre around the World,* New-Delhi, 1960, pp. 114-116.
Scott A.C., « Périple asiatique », *World Theatre,* XIV, 5, sept.-oct. 1965, Paris, pp. 469-475.
Whanslaw H.W., *A Bench book of puppetry,* Redhill, Surrey, 1957.
Whanslaw H.W., *A Second bench book of puppetry,* Redhill, Surrey, 1957.
Whanslaw H.W., *Shadow play,* Redhill, Surrey, 1957.
Wimsatt Geneviève, *Chinese shadow shows,* Cambridge, Mass., 1936, 68 p.
« Working of Vietnamese puppets », in *Puppet theatre around the world,* New-Delhi, 1960, p. 117.

Ombre moderne de Taiwan. Musée Kwok On

La Remise du fils, marionnettes à tige cantonaises (*cf. p. 119*)



Rencontre sous l'orage au bord du lac de l'Ouest, *scène du Serpent Blanc (marionnettes à tige cantonaises). Cl. D. Rolland*

INDEX DES PIÈCES CITÉES

avec renvoi au chapitre et paragraphe, et résumé de l'intrigue quand celui-ci ne figure pas dans le texte.

Abandonner l'obscurité pour rejoindre la lumière 棄暗投明: I_3

A la poursuite de Han Xin 追韓信: IV, V_1

Han Xin s'est sauvé de chez le roi de Chu et veut servir son rival Liu Bang, mais il trouve que Liu Bang ne sait pas reconnaître ses mérites et il s'enfuit. Le ministre Xiao He s'élance à sa poursuite dans la nuit et le persuade de revenir sur sa décision, tout en intervenant auprès de Liu Bang pour qu'il obtienne un poste élevé.

Annales de héros de l'antiquité 英烈春秋: II_2

Suite de pièces de théâtre qui retracent différentes péripéties dans la lutte entre les Royaumes Combattants de l'antiquité et que l'on retrouve dans la ballade populaire.

Arbre généalogique des Han 興漢圖: IV

A la mort de Liu Bang, l'impératrice Lü a pris le pouvoir et veut détruire l'arbre généalogique officiel de la famille impériale pour accaparer le trône. Mais le fils de Zhang Cang a caché l'original et c'est un faux qui est brûlé. Zhang Cang et le ministre Chen Ping restaurent l'héritier légitime et abattent la famille de l'impératrice.

Arrachage de navets 拔蘿蔔: I_3

Attaque nocturne de Tangzhou 夜打堂州: III

Audience impériale 登殿: V_2

Banquet de Hongmen 鴻門宴: I_1

Xiang Yu invite Liu Bang à un banquet; son conseiller Fan Zen lui dit que c'est là l'occasion de se débarrasser de son rival; il lui suggère de faire faire une danse de l'épée par un soldat et d'en profiter pour tuer Liu Bang comme par accident. Mais Xiang Yu, déjà ivre, refuse de donner le signal, car Liu Bang était son compagnon d'armes. Zhang Liang, un adjoint de Liu Bang qui voit le danger, se joint à la danse pour le protéger. Liu Bang prend alors prétexte de vouloir uriner pour s'éclipser.

Bao Gong interroge une fille muette 包公審啞女: III

Battre Xiu-zi et chahuter les jeunes mariés 夏秀子鬧洞房: II_2

Boîte du chaos originel 混元盒: II_2

C'est une pièce sur la magie en même temps dirigée contre le pouvoir des eunuques à la cour. Sous l'empereur Shi-zong (1522–1567), l'eunuque Zhao Guo-sheng pratique la magie noire et s'allie à des esprits, renard, pierre, grenouille, scolopendre. Zhang Tian-shi, le fondateur du taoïsme religieux, revient sur terre et, malgré les transformations de ces esprits et leurs pouvoirs magiques, réussit à les enfermer dans sa boîte du chaos originel; il exhorte alors l'empereur à éliminer les esprits néfastes et fait condamner l'eunuque.

Chen Jin-ding 陳金定: VII_1

Cheval arrêté à la passe 攔馬過關: I_3

Yang la Huitième Soeur, qui appartient à la célèbre famille des généraux de la famille Yang, est envoyée chez les barbares Liao pour les espionner. Elle s'arrête dans une auberge. L'aubergiste, qui est un soldat chinois resté à l'arrière au cours d'une expédition et qui cherche à rejoindre son armée, veut lui voler le signe qui permet d'entrer dans le camp chinois. Comme elle croit qu'il est un traître, ils se battent; mais finalement s'expliquent et Yang la Huitième Soeur aide le soldat à rejoindre les siens.

Cinq Tigres pacifient l'Ouest 五虎平西: II_2

Raconte les luttes entre des armées chinoises, commandées par Di Qing, et des royaumes barbares de l'ouest et du sud-ouest de la Chine au début du XI° siècle.

Cochon aux Huit Voeux abandonne son épouse 豬八戒背媳婦: II_2

Extrait du roman *Voyage en occident*. Zhu Ba-jie, Cochon aux Huit Voeux, était un monstre porcin qui s'était emparé de la fille du chef du village Gaolaozhuang. Quand le bonze, parti à la recherche des soutras, et le Singe Sun Wukong traversent ce village, Sun Wukong soumet le monstre, qui, devenu Cochon aux Huit Voeux, accompagnera les voyageurs pour les aider contre les embûches; mais il gardera ses penchants luxurieux et gourmands.

Condamnation à mort de Chen Shimei 鍘美案: III

Dernière partie de la pièce *Qin Xianglian*, jouée séparément des épisodes précédents. Chen Shimei a quitté sa femme et ses enfants pour se présenter aux examens à la capitale. Reçu premier, il devient

gendre de l'empereur et n'ose pas révéler qu'il est déjà marié. Quand sa femme et ses enfants, partis à sa recherche, le retrouvent, il essaie de les faire assassiner pour éviter le scandale. Sa femme le dénonce au juge Bao Gong, qui le fait exécuter malgré l'intervention de l'impératrice et de sa fille.

Conquête de l'Ouest par Xue Ding-shan 薛丁山征西: VII_1

Cui Zi tue le seigneur du royaume de Jin 崔子弑晋君: VII_4

Daiyu enterre les fleurs 黛玉葬花: VI_4

Dame Meng pleure devant la Grande Muraille 孟姜女哭長城: IV

Le mari de Meng Jiangnü a été mobilisé pour aller construire la Grande Muraille. Il meurt sous les conditions terribles de ce travail gigantesque, et son corps est enterré dans la muraille. Sa femme part à sa recherche pour lui apporter des vêtements et de la nourriture. Quand elle apprend la mort de son mari, ses pleurs font écrouler la muraille là où son mari a été enterré.

Damingfu 大名府: I_3, IV, VII_5

Dingjun shan 定軍山: IV

Episode des Trois Royaumes. Le général Huang Zhong attaque Dingjun shan, où s'est retranchée l'armée de Cao Cao commandée par Xiahou Yuan. Huang Zhong provoque son ennemi en combat singulier, l'attire en rase campagne et le tue.

Ding la Septième descend de la montagne 丁七娘下山: VII_4

Dit de l'épingle à cheveux 荆釵記: III

Wang Shipeng est fiancée avec Qian Yulian, mais la marâtre de la jeune fille veut la marier à son propre neveu. Profitant du départ de Wang Shipeng à la capitale pour se présenter aux examens, le neveu forge une lettre disant que Wang Shipeng s'est marié au cours de son absence. Malgré cela, Qian Yulian refuse de l'épouser et se jette à l'eau. Le père de la jeune fille, désespéré, chasse sa seconde femme, et le neveu devient fou. Un haut fonctionnaire veut ensuite donner sa fille adoptive à Wang Shipeng, qui n'est autre que Qian Yulian qu'il a sauvée des eaux.

Dit du sceau d'or 金印記: V_2

Dragon s'unit au phénix 龍鳳配: II_2

Zhao Guangyi entre en chassant dans un parc. Il y surprend une jeune fille en train de se baigner. Tous deux tombent amoureux l'un de l'autre. Mais le père de la jeune fille l'a déjà promise à quelqu'un d'autre. Grâce à l'aide de la servante, Zhao Guangyi chasse son rival et obtient la jeune fille en mariage.

Enfant rouge 紅孩兒: IV

Episode du roman *Voyage en Occident*. L'Enfant rouge, fils du Roi-Buffle et de la Princesse à l'Eventail en feuille de bananier, enlève le bonze et le retient dans la grotte d'un volcan. Le Singe et le Cochon veulent le délivrer, mais le feu les en empêche. Ils font appel à la déesse de la Merci, Guanyin, pour qu'elle soumette cet esprit malfaisant.

Eunuque Zheng He part en expédition dans les mers de l'Asie du sud-est 三寶太監下西洋: I_1

Sous l'empereur Chengzong (1295–1308), l'eunuque Zheng He est envoyé diriger une expédition maritime en Asie du Sud-est. Dans la pièce, il est aidé par des magiciens, Zhang Tianshi et Bifeng Changlao. Les populations visitées acceptent de payer tribut à l'empereur de Chine.

Fanjiang guan 樊江關: VII_1

Fan Lihua trois fois répudiée 三休樊梨花: VII_1

Fée Hibiscus 芙蓉仙子: I_3, V_2, VII_3

Femme-cadre des brigands 女匪干: I_3

Fen zhuang lou 粉妝樓: II_2

Deux fils de la famille Luo sauvent une jeune fille qui allait être enlevée par le fils d'un personnage puissant. Toute la famille Luo doit donc se sauver pour échapper à la vengeance. Mais le fils cadet entre un jour dans la demeure de leur ennemi et tue le fils; puis avec l'aide de ses frères, élimine le tyran.

Une autre pièce tirée du même roman est *Tête humaine à vendre :* le frère cadet de la famille Luo, Luo Kun, est emprisonné et gravement malade. Ses frères et ses amis veulent le délivrer. Hu Kui tue le couple responsable de l'emprisonnement de Luo Kun, cache une des têtes chez un médecin pour que celui-ci soit mis en prison et soit ainsi forcé de soigner Luo Kun, lui-même vend la seconde tête sur le marché pour être emprisonné et rejoindre son ami. Il peut ainsi l'aider de l'intérieur tandis que les autres les attendent derrière le mur de la prison.

Fête des pêches d'immortalité 蟠桃會: II_2

La Reine-Mère d'Occident organise un banquet pour les autres immortels, les invitant à venir déguster ses pêches d'immortalité. Les Huit Immortels traversent la mer pour se rendre à son invitation. Mais un esprit aquatique enlève l'un d'eux, Han Xiangzi. Les troupes célestes viennent le délivrer et punissent le coupable. Cette pièce est plus connue sous le titre *les Huit Immortels traversent la mer*.

Fille aux cheveux blancs 白毛女: I_3, II_2

Yang Xi'er est vendue à un propriétaire foncier pour payer les dettes de son père, qui ensuite se suicide. Yang Xi'er, en butte aux mauvais traitements, s'enfuit et se réfugie dans la grotte d'une montagne, où ses cheveux deviennent blancs. Elle se nourrit en volant les offrandes déposées dans un temple. Elle est prise pour un esprit jusqu'à l'arrivée d'une armée communiste. La même histoire se trouve sous forme de pièces, ballades, films, ballets.

Fille de l'empereur se fait battre 打金枝: II_2, IV

Le fils du célèbre général Guo Ziyi a épousé la fille de l'empereur. Comme celle-ci refuse d'aller au banquet pour célébrer les quatre-vingts ans de son beau-père, son mari la bat. Elle va se plaindre à l'empereur, son père; et Guo Ziyi amène son fils enchaîné à la cour pour demander pardon de l'affront fait à un membre de la famille impériale. Mais l'empereur pardonne à cause des mérites du vieux général et reproche à sa fille de mélanger les querelles de famille avec les affaires de l'Etat. L'impératrice réconcilie les époux.

Fils à décapiter devant la porte aux exécutions 轅門斬子: IV

Yang Liulang condamne son fils à mort car il a enfreint la loi militaire en épousant la fille du chef ennemi qui l'avait fait prisonnier. Plusieurs hauts personnages interviennent en vain en sa faveur. Mu Guiying, la fille du chef ennemi, survient alors et, promettant l'arme terrifiante que possède son père, elle obtient la grâce de son mari.

Gao Pingguan livre sa tête 高平關取首級: V_2

Guo Wei fait prisonnier le père de Zhao Kuangyin, le futur fondateur de la dynastie Song, pour forcer celui-ci à se battre contre Gao Pingguan, qui refuse de se soumettre. Zhao Kuangyin est donc forcé d'aller supplier Gao Pingguan de se rendre. Celui-ci commence par refuser, puis finit par accepter à condition que Zhao Kuangyin promette que quand il aura le pouvoir, il fera ses deux fils princes et donnera sa soeur en mariage à l'aîné. Alors Gao Pingguan se tue et, contre sa tête, Zhao Kuangyin obtient la libération de son père.

Généraux de la famille Yang 楊家將: II_2

Long roman qui raconte les luttes d'une famille de chefs guerriers contre les barbares sous les empereurs Taizong (976–998), Zhenzong (998–1022) et Renzong (1023–1063) et dont furent tirées de nombreuses pièces.

Grotte sans fond 无底洞: II_2

Episode du roman *le Voyage en Occident* (chapitres 80–83): l'esprit-souris s'empare du bonze parti chercher les soutras aux Indes. Le Singe Sun Wukong réussit une première fois à le sauver, mais la seconde fois, seul l'esprit-chat réussit à maîtriser l'esprit-souris. La pièce est légèrement différente du roman.

Grue et la tortue 鶴與龜: I_3, II_2

Guan Yu garde la passe de Huarong 關公守華容: V_2, VII_2

Guan Yu raccompagne ses belle-soeurs 關公送嫂: I_2

Guan Yu et les femmes de Liu Bei sont prisonniers de Cao Cao; celui-ci accepte qu'ils repartent rejoindre Liu Bei, mais les généraux de Cao Cao essaient d'arrêter Guan Yu à cinq passes différentes. Guan Yu réussit à rejoindre Liu Bei et à lui rendre ses femmes, mais à son arrivée, son frère juré Zhang Fei commence par douter de sa fidélité.

Guerre de résistance à l'aggression américaine et d'aide à la Corée 抗美援朝: II_2

Hejian fu 河間府: III

Le juge Shi Shilun se rend à Hejian fu, où deux femmes ont été enlevées par Hou Qi, qui commet ses méfaits grâce à l'appui d'un fonctionnaire local et d'un homme riche et puissant. Le juge envoie d'abord deux de ses acolytes déguisés en marchands ambulants pour mener son enquête; mais l'un d'eux est démasqué par Hou Qi et fait prisonnier. L'adjoint du juge, Huang Tianbao, s'introduit chez Hou Qi et délivre les prisonniers.

Huaguang sauve sa mère 華光救母: I_2, II_2

Hudi s'emporte contre le juge suprême des Enfers 胡迪罵閻: II_2

Un lettré, Guo Hudi, s'emporte contre la statue du juge des Enfers et la bat, car le destin a été trop injuste en laissant condamner à mort le général Yue Fei, qui défendait victorieusement la Chine contre les barbares. Le juge fait emmener le lettré aux Enfers et lui montre le sort qui est réservé aux traîtres qui ont fait condamner le valeureux général. Le lettré alors se calme et le juge des Enfers prolonge sa vie pour le féliciter de sa rectitude.

Huhua he 蘆花河: VII_1

Huit Immortels s'enivrent 醉八仙: I_2

Cf *les Huit Immortels se rendent à un banquet d'anniversaire de la Reine-Mère d'Occident.*

Huit Immortels se rendent à un banquet d'anniversaire de la Reine-Mère d'Occident 八仙賀壽: I_2, V_2

Huit Immortels traversent la mer 八仙過海: I_1

Cf *la Fête des pêches d'immortalité.*

Jarre de nouilles battue 打麵缸: II_2, V_1

Une courtisane officielle est libérée et mariée par décision du juge à un garde. Mais quand le juge la voit, il regrette sa décision car elle est très jolie, et il envoie le mari en mission pour profiter de son absence. Le soir, un autre garde, le secrétaire et le juge, sans s'être concertés, se retrouvent chez la jeune femme pour la séduire. Le mari rentre sur ces entrefaites et chasse les importuns, mais impose au juge de lui donner ses habits avant de le laisser partir.

Jarre sciée 鋸大缸: III

L'esprit de la sécheresse s'est déguisé en femme et a construit une jarre pour pratiquer la magie. Mais cette jarre s'étant fêlée, il cherche un artisan pour la réparer. La déesse de la Merci, Guanyin, se déguise en réparateur de porcelaine et en profite pour briser

la jarre. L'esprit de la sécheresse, furieux, veut s'en prendre à Guanyin, mais il est tué par les généraux célestes.

Jeune bouvier 小放牛: I_3

Jeune insulaire 海島姑娘: I_3

Jiang Gan vole la lettre 蔣干盜書: I_3, III

Jiepai guan 界牌關: VII_1

Jinniu guan 金牛關: VII_1

Juge des Enfers 十王殿: II_2
Un juge aux enfers vient sur terre et se joint à un groupe d'amis en train de se distraire dans un temple. Il se lie avec l'un d'eux, lui enseigne la littérature pour qu'il réussisse aux examens, et comme la femme de ce mortel est très laide, il substitue sa tête contre celle d'une autre jeune fille qui vient de mourir. Mais le jeune homme est accusé de magie et il ne peut se disculper que grâce au témoignage de sa femme et du fantôme de la jeune morte.

Lapin et le chat 兎與貓: I_3

Lauréat se prosterne devant la pagode 狀元祭塔:
Cf *Shilin se prosterne devant la pagode.*

Lei Wan-chun bat un tigre 雷萬春打虎: III
Episode de la vie de Lei Wan-chun, héros qui se battit contre les barbares Liao au IX° siècle.

Li Cuilian 李翠蓮: III
Li Cuilian, accusée à tort d'infidélité par son mari, Liu Quan, se tue. Quand Liu Quan accompagne l'empereur Taizong (627–649) dans sa visite aux enfers, il revoit sa femme et s'aperçoit de son erreur. Le Juge des Enfers permet que Li Cuilian revienne à la vie, mais son cadavre est trop décomposé pour être ressucité. Le Juge des Enfers décide alors de placer son esprit dans le corps de la soeur de l'empereur, qui vient de mourir. Quand Liu Quan revient sur terre, l'empereur lui donne donc en mariage sa soeur, qui vient de ressuciter.

Liang Hongyu frappe le tambour 梁紅玉擊鼓: II_2
Sous la dynastie des Song Méridionaux, les barbares Jin attaquent Jinshan, sur le fleuve Yangtse. Les chefs chinois se groupent pour l'empêcher de traverser et pendant le combat, Liang Hongyu frappe le grand tambour de guerre. C'est un épisode du roman l'*Histoire complète du général Yue Fei*, chapitres 43 et 44.

Liang Shanbo et Zhu Yingtai 梁山伯與祝英台: IV
Liang Shanbo et Zhu Yingtai étudient ensemble, mais Liang Shanbo ne sait pas que Zhu Yingtai est une jeune fille déguisée en garçon pour pouvoir poursuivre ses études. Zhu Yingtai étant rappelée par son père, ils se séparent, mais elle invite Liang Shanbo à venir chez elle. Mais quand il arrive, c'est pour apprendre qu'elle a été fiancée par son père à quelqu'un d'autre; il en meurt de désespoir. Quand Zhu Yingtai est emmenée chez son futur époux, elle passe devant la tombe de Liang Shanbo et se jette dans la fosse qui s'est ouverte pour rejoindre son amant dans la mort. Les deux amoureux renaissent alors sous forme d'un couple de papillons.

Liu Jinding attaque quatre portes 劉金定殺四門: I_2
Zhao Kuangyin, le fondateur des Song, se bat contre les Tang méridionaux. Quand Liu Jinding veut se rallier à lui, il éprouve d'abord sa valeur en l'envoyant se battre contre Yu Hong, le général des Tang méridionaux qui est doué de pouvoirs magiques.

Lu'anzhou 潞安州: I_3
Sous la dynastie des Song méridionaux, le chef des barbares Jin attaque la place forte de Lu'anzhou. Avant de succomber, le général chinois qui la défend se suicide. Le chef barbare, qui admire son courage, adopte son fils. Episode du roman l'*Histoire complète du général Yue Fei,* chapitres 15 et 16.

Lü Bu flirte avec Diaochan 呂布戲貂蟬: III, IV
Le premier ministre Dong Zhuo a comme concubine Diaochan. Son meilleur général et fils adoptif Lü Bu, profite de son absence pour donner rendez-vous à Diaochan au pavillon des Phénix; mais le couple est surpris par Dong Zhuo, qui essaie de tuer Lü Bu, mais celui-ci se sauve et se rallie aux adversaires de Dong Zhuo. Episode au début de l'histoire des Trois Royaumes.

Lutte nocturne sur la rivière Lianhua 夜戰蓮花江: I_3, II_2

Mariage de Petit Noiraud le Second 小二黑結婚: I_3, III
Dans un village après la Libération, au moment de la réforme agraire, Petit Noiraud le Second réussit à épouser Xiaojin, malgré l'opposition de la mère de la jeune fille. La nouvelle dont la pièce est tirée s'opposait au mariage traditionnel décidé par les parents.

Monsieur Dongguo en danger par bêtise 東郭先生遇險記: II_2
Monsieur Dongguo, vieux lettré qui sauve un loup des chasseurs est ensuite menacé par l'animal.

Montagne de feu 火焰山: I_3
Extrait du roman *le Voyage en Occident*. Le bonze et ses compagnons partis à la recherche des soutras bouddhiques, arrivent devant une montagne de feu gardée par le Roi-Buffle. Celui-ci se bat avec le Singe Sun Wukong et chacun des deux se transforme en toutes sortes d'animaux pour déjouer son adversaire. Il faut l'intervention des esprits célestes et en particulier de Lao zi pour soumettre le Roi-Buffle. Cf *Sun Wukong fait enrager par trois fois la Princesse à l'Eventail en feuilles de bananier*.

Mulian sauve sa mère 目蓮救母: III, IV

Pacification des Tang Méridionaux 下南唐: II_2
Cf *Trois expéditions contre les Tang Méridionaux.*

Palais des Nuages pourpres du couchant 紫霞宮: II_2
Son mari étant parti à la capitale se présenter aux examens, Wu Wanxia consulte un bonze sur son avenir et lui remet une épingle en or pour le remercier de ses prédictions. Son beau-frère et sa belle-soeur l'accusent alors d'adultère avec le bonze et comme leur mère leur reproche ces accusations sans preuves, ils tuent Wu Wanxia par jalousie et dépit. Puis réduits à la mendicité, ils dépouillent le cadavre. Le beau-frère tue même sa soeur pour être le seul à s'approprier le larcin. Le Juge des Enfers ressucite Wu Wanxia, qui est ensuite enlevée par un bonze, et celui-ci lui fait boire un narcotique pour la violer. Un bandit d'honneur la sauve, les époux se retrouvent et les méchants sont tués.

Pao ma 跑馬: II_2

Pavillon occidental 西廂記: III
Le lettré Zhang rencontre une jeune fille dans un monastère. Avec l'aide de la servante, il devient son amant. Grâce à son intervention, le monastère est délivré des bandits venus l'assiéger. La mère de la jeune fille, qui lui avait accordé sa fille par reconnaissance, revient sur sa parole, mais en apprenant que sa fille est déjà la maîtresse du jeune homme consent au mariage pour éviter le scandale, à condition que le jeune homme passe d'abord ses examens.

Pont de la paix 太平橋: II_2
Li Keyong, qui a défendu la dynastie Tang contre la révolte de Huang Chao, est invité à un banquet par Zhu Wen, qui veut en fait l'attirer pour l'assassiner. Mais Li Keyong, prévenu du complot par la femme de Zhu Wen, fait semblant d'être ivre et se sauve. Au pont de la paix, il tombe dans une embuscade, mais grâce au dévouement d'un de ses compagnons, il réussit à s'échapper.

Prince du grand arbre 大樹王子: I_3

Qipan shan 棋盤山: VII_1

Remise du fils 送子: I_1, V_2

Rencontre aux échecs 棋盤會: II_2
Dans l'antiquité, les royaumes de Zhao et Qi, qui sont en guerre, décident qu'une partie d'échecs disputée par un représentant de chaque camp, décidera de la victoire. Le représentant du royaume de Qi, qui est moins fort, détourne l'attention de son adversaire pour tricher, ce qui dégénère en querelle. Les deux camps alors reprennent les armes et le royaume de Qi obtient la victoire.

Réunion 團圓: I_2, II_2

Robe impériale exécutée 斬黃袍: II_2
Zhao Kuangyin, qui vient de fonder la dynastie Song (960), a reçu la robe jaune brodée des empereurs. Etant ivre, il fait condamner à mort Zheng En, parce que celui-ci a battu l'un de ses favoris. La femme de Zheng En vient avec son armée réclamer vengeance. Le favori responsable de la condamnation ayant été exécuté, elle accepte de se retirer, mais après avoir pu passer son épée à travers la robe impériale pour apaiser son ressentiment.

Roi des fantômes chasse les mauvaises influences 鬼王頭擊煞: I_2

Royaume de Shatuo 沙陀國: V_2
L'empereur Xizong (874–888) est forcé de s'enfuir devant la révolte de Huang Chao. Il fait demander à Li Keyong du royaume de Shatuo de venir à son aide. Li Keyong refuse, mais sa femme accepte et il finit par céder devant elle. Celle-ci le pousse à se battre contre Zhou Dewei, qui leur barre la route. Le combat restant indécis, les adversaires décident de s'en remettre à une compétition au tir à l'arc. Li Keyong l'ayant emporté, ses troupes partent secourir l'empereur.

Serpent Blanc 白蛇傳: I_1, II_2, III, IV, VI_3, VI_4

Shilin se prosterne devant la pagode 士林拜塔: I_1, II, VI_3
Dernière partie du *Serpent Blanc,* qui est souvent jouée de façon indépendante.

Six royaumes nomment un seul premier ministre 六國封相: V_2, VI_1

Soucis d'Eisenhower 艾克的煩惱: II_3

Sun Wukong crée des troubles au Palais céleste 孫悟空大鬧天宮: I_2, II_3, IV
Episodes des sept premiers chapitres du roman *Voyage en Occident*. L'empereur de Jade a nommé le singe Sun Wukong Grand Saint Egal du Ciel et l'a chargé de garder le jardin des pêches d'immortalité. Sun Wukong n'ayant pas été invité à un banquet donné par la Reine-Mère d'Occident, vole les pêches préparées pour le banquet, s'en prend à Laojun, puis retourne dans son royaume des singes. L'empereur du Ciel envoie des armées le combattre, mais celles-ci sont vaincues. Sun Wukong va alors aux Enfers, où il détruit le registre des destinées. Seuls Bouddha et Guanyin finissent par le soumettre.

Sun Wukong fait enrager trois fois la Princesse à l'Eventail en feuille de bananier 孫悟空三調芭蕉扇: V_2
Episode du roman *le Voyage en Occident*. Le Singe et ses compagnons sont arrêtés par la montagne de feu. Pour passer, il leur faut l'éventail magique de la femme du Roi-Buffle. Le Singe réussit à s'en emparer par ruse, mais ne l'emporte que la troisième fois, car la Princesse lui en donne d'abord un faux, ensuite le Roi-Buffle reprend l'éventail.

Tout le récit de l'expédition à l'Ouest 征西全傳: VII_1
Cf *la Conquête de l'Ouest par Xue Dingshan.*

Trois expéditions contre les Tang Méridionaux 三下南唐: II_2, V_2
Longue série d'épisodes sur les luttes de Zhao Kuangyin, qui vient de fonder la dynastie Song, contre la dynastie des Tang Méridionaux pour unifier la Chine. Ces récits se retrouvent dans les romans *Histoire de la décadence des Tang et des Cinq Dynasties* et *Biographie du Dragon Volant,* biographie romancée de Zhao Kuangyin.

Troisième épouse éduque le fils 三娘教子: II_2
Le père étant en voyage, un ami qui devait apporter de l'argent de sa part, se l'approprie et dit que le père est mort. Deux de ses épouses se remarient, et seule la troisième épouse reste pour élever l'enfant, qui est né de la deuxième femme. Les enfants du village se moquent de ce fils sans mère et il rentre furieux à la maison. La troisième épouse essaie de lui faire comprendre ce qu'elle a fait pour lui; mais comme l'enfant se met en colère, elle coupe la trame sur son métier à tisser pour lui indiquer qu'elle se sépare de lui. La belle-mère et l'enfant finissent par se réconcilier.

Troisième Prince trouble la mer 哪吒鬧海: I_3
Nato, le Troisième Prince, en allant se baigner dans la mer dérange le fils du Roi-Dragon et tous deux se battent. Grâce à ses pouvoirs magiques, Nato tue son adversaire. Le Roi-Dragon vient alors réclamer vengeance pour la mort de son fils et Nato se tue pour éviter d'impliquer son père dans un combat contre le Roi-Dragon.

Troisième Soeur descend sur terre 三姐下凡: IV

Troubles dans le Palais céleste 大鬧天宮: IV
Cf *Sun Wukong crée des troubles au Palais céleste*

Union à cheval 馬上緣: VII_1

Vengeance des larmes de sang 血淚仇: I_3

Vieux Li à la queue pelée 禿尾巴老李: I_3

Vraies marionnettes 眞傀儡: I_1

Wan shou tu 萬壽圖: IV

Wang le Jeune bat un tigre 王小兒打虎: I_1

Wang le Jeune vend de la pâte de soja 王小兒賣豆腐: I_1

Wang le Jeune se saoûle 王小兒醉酒: I_1

Wei-chi simule la folie 尉遲公裝瘋: VII_1

Xi Tang zhuan 西唐傳: VII_1

Xiang lian pa 香蓮帕: II_2
A la mort de l'empereur Mu en 1573, le père de l'impératrice veut prendre le pouvoir en profitant du jeune âge du prince héritier. Au début l'impératrice ne peut croire à la félonie de son père, puis quand elle s'en aperçoit, le fait condamner.

Xiao kai shan 小開山: II_2

Xuantan dompte le tigre 玄壇伏虎: I_3, V_2

Yang Xiao bat un tigre 楊孝打虎: I_3

Yutian s'engage dans l'armée 玉田從軍: I_3, II_2
Pièce de propagande politique créée pendant la guerre contre le Japon.

Zhang Fei se sauve discrètement 張飛私奔: III

Zhang Guolao plante des courges 張果老種瓜: IV

Zhang Yu fait bouillir la mer 張羽煮海: IV, V_2
Pièce célèbre de la dynastie mongole. Zhang Yu rencontre dans un temple une jeune fille qui vient l'écouter jouer du luth. Elle se présente comme la fille du Roi-Dragon des eaux et donne rendez-vous au jeune homme pour l'épouser. Comme elle n'est pas au lieu convenu, Zhang Yu consulte une magicienne taoïste, qui lui révèle que le Roi-Dragon ne veut pas que sa fille épouse un mortel, et elle lui donne la formule pour faire bouillir la mer afin de soumettre le Roi-Dragon. Zhang Yu ayant appliqué la recette de la magicienne, le bonze du temple vient annoncer à Zhang Yu que le Roi-Dragon consent au mariage des amoureux.

Zhao Kuangyin soumet les Tang Méridionaux 趙匡胤下南唐:
Cf *Trois expéditions contre les Tang Méridionaux.*

CARACTÈRES CHINOIS

I. *Marionnettes et ombres*

Marionnettes 傀儡 (魁壘: statue de gardiens de tombe)
木偶戲
公仔戲
婆侯伎

Marionnettes à fils 提綫傀儡
牽絲
四美班
綫戲

Marionnettes à gaine 手套傀儡
掌中戲
荷利子
担子戲
布袋戲
小籠

Marionnettes à tige 杖頭傀儡
大木腦殼
二木腦殼
京本腦殼
被單戲
手托京戲
簸子戲
公仔戲

Marionnettes à poudre 葯傀

Ombres 皮影
窗花
燈楣
燈影
皮猴戲

Marionnettes à baguettes 筷子戲
陽窝影戲
圓身影戲

II. *Termes et noms propres particuliers*

Agongdiao 阿宮調
Anletuan 安樂團
Bailan 白欖
Baixi 百戲
Baizixi 白字戲
Ban 板
Bangzi 梆子
Bangzi fanxian 梆子反綫
Banyan 板眼
Banzhuma 斑竹馬
Baobensanzou 保本三奏
Baochui 包錘
Beiguan 北管
Bei yong sheng 北永盛
Bubujiao 步步嬌
Budaixi 布袋戲
Buzi 補子
Çai Wentan 蔡文壇
Çanjun 參軍
Changletuan 長樂團
Changlogu 長鑼鼓
Chaodiao 潮調
Chen Kai 陳開
Chen Nantian 陳南田
Chen Ping 陳平
Chen Po 陳婆
Chen Qiji 陳启記
Chen Tian'en 陳天恩
Chen Xu 陳旭
Cheng (famille) 城
Chi (note) 尺
Chongtou 冲頭
Chuanghua 窗花
Chuanju 川劇
Chuansanjiao 穿三角
Dabeidiao 大悲調
Dadi 大笛
Dangzhou 盪舟
Daochunlei 到春雷
Daolin 道林
Daoqing 道情
Dayin 打引
Dazhan 打站
De Shun 德順 (皮影戲社)
Dengmei 燈楣
Di 笛
Dianjiangchun 点絳唇
Didijin 滴滴金
Didizhang 的的掌
Dijin 地錦

Dimu 地母
Dongwan 東莞
Erhualian 二畫臉
Erhuang 二黃 (二王 en cantonais)
Erlang 二郎
Erliu 二流
Erwang 二王
Erwang fanxian 二王反綫
Erwang liushui 二王流水
Fan Chengda 范成達
Fan'erhuang 反二黃
Fangxiang 方響
Fangxiangshi 方相氏
Fenlian 粉連
"Flûtistes" 攢筒子的
Foshan 佛山
Gaoletuan 高樂團
Gaoqiang 高腔
Gexian 革縣
Gezixi 歌仔戲
Gong (note) 工
Guiju 貴劇
Gunhua 滾花
Guo Gong 郭公
Guo Xiangwa 郭向娃
Guomen 過門
Guqin 古琴
Haideng 海澄
Han Zhihe 韓志和
Handiao 漢調
Hanju 漢劇
Hanyin 漢陰
He (note) 合
Hebei bangzi 河北梆子
Hentianxiong 恨塡胸
Hongnikai 虹霓開
Huaguang 華光
Huaguxi 花鼓戲
Huang Caisi 黃才司
Huang Haidai 黃海岱
Huang Hang 黃亘
Huang Jiaxiang 黃嘉祥
Huang Junxiong 黃俊雄
Huang Liangsi 黃艮司
Huang Qun 黃衮
Huang Suzhi 黃素志
Huayuantou 花園頭
Huhu 胡胡
Huit Immortels 八仙
Huixi 徽戲
Huizhou 惠州
Huqin 胡琴
Jardin des Poiriers 梨園
Jeune Gardien de Buffle 牧牛童佛
Jeune Idiot 傻童子
Jiang Chaoxian 江朝鉉
Jiang Jiazou 江加走
Jianzhi 剪紙
Jiaofang 教坊
Jijifeng 急急逢
Jinju 晉劇
Jinnan tixian muou qiang 晉南提綫木偶腔
Jinxuantang 金泉堂
Juheju 局和局
Julizi 苟利子
Kaibian 開邊
Kaibian yinluo 開邊陰鑼
Kaimen 開門
Kang Xuan 康泉
Kongbao luogu 恐暴鑼鼓
Kuaiban 快板
Kui sheng he 魁盛合
Kui xing 魁星
Kungu 困谷
Kunqu 崐曲
Langlibai 浪里白
Lanling (prince de) 蘭陵王
Laolang zushi 老郎祖師
Le chun tai 樂春台
Lei gong 雷公
Leileigu 勒勒鼓
Leisheng 雷聲
Leiyanhui 泣顏回
Li Junfeng 李峻峰
Li Qiuyan 李秋涯
Li Renhua 李任華
Li Rongtang 李榮堂
Li Shanqing 李善清
Li Shengchu 李升初
Li Tianlu 李天錄
Li Tuochen 李脫塵
Li Xiong 李雄
Li Xiu 李秀
Li Yunmao 李雲茂
Lianben 連本
Liang Beiyou 梁培友
Liang Maoqiong 梁茂瓊
Liang Maoxuan 梁茂瑔
Lianhuan xipi 連環西皮
Lin Wuju 林武舉
Liu (note) 六
Liu Degui 劉德貴
Liu Dehai 劉德海
Liu Desheng 劉德勝

Liu Deyu 劉德余
Liu Deyuan 劉德元
Liu Huadong 劉華東
Liu Kuan 劉寬
Longfeng ge 龍鳳閣
Longshengban 隆勝班
Longzhou 龍舟
Lu Decheng 路德成
Lu Fuyuan 路福元
Lu Jingda 路景達
Lu Yaofeng 路耀峰
Luantan 亂彈
Luanzhou 灤州
Luo Minsheng 駱民生
Luo Yuesheng 駱月生
Ma Jun 馬均
Madangzi 馬盪子
Maître 師傅
Mak Shiutang 麥少棠
Manban 慢板
Manchangzui 慢長咀
Mao Dun 冒頓
Maoshan 茅山
Meihuqiang 郿雩腔
Mogeng 摸更
"Moitié de visage" 五分臉
Muyu 木魚
Nanguan 南管
Nanloqiang 南羅腔
Nanyongsheng 南永盛
Nato 哪咤
Paizi 牌子
Panjing budaixi 潘徑布袋戲
Pihuang 皮黃
Pingcheng 平城
Pingjing (prince de) 平靖王
Pipa 琵琶
Pixingtou 披星頭
Pohouji 婆候伎
Pudeng'e 撲燈蛾
Qi Xiangwu 齊相武
Qiba 起霸
Qichui 起錘
Qingminsheng 慶民升
Qinjixiang 秦吉祥
Qinqiang 秦腔
Qinqiang daoqing 秦腔道情
Quatre Beautés (troupes de) 四美班
Réunion 團圓
"Rouleau d'ombres" 影卷
Sanxian 三絃
"Sept dixièmes de visage" 七分臉
Shang (note) 上
Shaolin 少林
Shaowong 少翁
Shasimen 殺四門
Shen Yubo 沈玉伯
Shengjing 生經
Shi (note) 士
Shi Changcai 史長財
Shixuan 石泉
Shouban 首板
Shuaihaier 耍孩兒
Shuaipai 帥牌
Shuanghuang 双簧
Shuangjiadan 双夾單
Shuibolang 水波浪
Shuidiyu 水底魚
Singes en peau 皮猴
Siping 四平
Tang Xuan 唐泉
Taohuajie 桃花姐
Tian et Dou 田竇二仙
Tian Du (maréchal) 田都元帥
Tian Han 田漢
Tiaojia 跳架
Tongle 同樂
Tongletuan 同樂團
Tongzhou bangzi 同州梆子
Troupe de maîtres 師傅班
Union harmonieuse 和合二神
Wan Yichang 碗儀常
Wang Damin 王達民
Wang Heng 王衡
Wang Ju 王琚
Wang le Jeune 王小兒
Wang Yunting 王雲亭
Wanhua longfeng she 萬華龍鳳閣
Wanwan 盌盌(燈影)
Wanwanqiang 碗碗腔
Wei To 韋陀
Weisheng 尾聲
Wendianqiang 文点腔
Wogong 臥弓(燈影)
Wu (note) 伍
Wudan 武旦
Wugeng 五更
Wugengtou 五更頭
Wujian 舞劍
Wuxixiang 武西廂
Wuzhoushi muou yishu jutuan 梧州市木偶藝術劇團
Xianban 綫板(燈影)
Xiangju 湘劇
Xiangshun 祥順(皮影社)

Xiangsi (wan) 相思（完）
Xiaobeidiao 小悲調
Xiaodongqiang 小東腔
Xiaoqu 小曲
Xiasifu 下四府
Xi Danji 戲妲己
Xie Yafa 謝亞發
Xinhui 新會
Xipi 西皮
Xu Songnian 徐松年
Xu Zhengzong 徐正宗
Yang Dai 楊代
Yang Gaojin 楊高金
Yang Jiguang 楊季廣
Yang Jinshui 楊金水
Yang Sheng 楊勝
Yanlopingsha 雁落平沙
Yanwanle 顏完樂
Yao Mingzheng 姚明正
Ye Wenfang 葉文芳
Yingchuang 影窗
Yinguo 因果
Yinyangban 陰陽班
Yinzibili 銀字觱篥
Yongletuan 永樂團
Yuanyangkou 鴛鴦扣
Yueqin 月琴
Yuju 豫劇
Yunyun 云云
Zhang Decheng 張德成
Zhang Derun 張德潤
Zhang Jianguo 張建國
Zhang Jiao 張叫
Zhang Shenghua 張昇華
Zhang Zhuang 張狀
Zhao Haiyuan 趙海源
Zhao Man gonggong 趙滿公公
Zhao Xianggong 趙相公
Zheng Ning 鄭寧
Zheng Ruchun 鄭如春
Zheng Shoushan 鄭壽山
Zhengxiyuan zhangzhong tuan 正西園掌中團
Zhengyinqiang 正音腔
Zhichui 擲錘
Zhishenghe 知盛合
Zhong Kui 鍾馗
Zhongban 中板
Zhou Ruile 周瑞樂
Zhou Wenyou 周文友
Zhou Xian 歙賢
Zhou Xinfang 周信芳
Zhu Lanbo 朱蘭伯
Zhuozhou 涿州
Zhutaiping 祝太平
Zounanshe 走南蛇

